

Rock'N'Roll Animals

Hepworth, David

VISIT...

LANZAROTE
Caliente.COM



ROCK'N'ROLL ANIMALS

GRANDEUR ET DÉCADENCE
DES ROCK STARS 1955-1994

DAVID HEPWORTH

RivagesRouge

Présentation

Le temps des rock stars, comme celui des cowboys, est révolu. Tué par le streaming, les réseaux sociaux, l'électro, le hip hop... Mais comme pour les cowboys, le mythe continue de vivre dans notre imagination. On demandait aux rock stars de littéralement incarner leurs chansons, d'être tout ce que l'on n'était pas, et de nous ressembler en même temps. D'accompagner notre vie. Et surtout de symboliser la jeunesse éternelle. Mission accomplie. Ce livre nous entraîne dans un long et bruyant voyage, à la recherche du mythe de la rock star, à travers quarante portraits d'icônes du genre, quarante instantanés aux allures de polaroids saisis à un moment clé de leur carrière. Little Richard hurlant comme un putois aux accents de « Tutti Frutti », le jeune McCartney croisant John Lennon à la kermesse de Woolton, Brian Wilson sombrant dans la folie, les Rolling Stones virant Stu Stewart de leur groupe en plein devenir, Bruce Springsteen écoutant les conseils de Jon Landau, Prince renonçant à son nom pour enregistrer plus de musique, ou Kurt Cobain sonnant le glas de quatre fabuleuses décades... *Rock'n'roll Animals* constitue non seulement une réflexion inédite et un hommage plein de nostalgie sur le mythe de la rock star, mais aussi un formidable abrégé de l'histoire du rock et de ses héros. De notre histoire.

« Le temps des rock stars est passé, et ce livre fascinant d'Hepworth est plus qu'un élégant adieu » Dylan Jones, *GQ*

DAVID HEPWORTH

ROCK'N'ROLL ANIMALS

GRANDEUR ET DÉCADENCE
DES ROCK STARS, 1955/1994

*Traduit de l'anglais
par Jean-François Caro*

*Collection dirigée
par Philippe Blanchet*

RivagesRouge

ÉDITIONS PAYOT & RIVAGES

payot-rivages.fr

Photo de couverture : Peter Mazel/ Rex Features

Artwork : Phila®twork

Éditions Payot & Rivages, Paris, 2018

pour la traduction française

ISBN : 978-2-7436-4533-5

« Cette œuvre est protégée par le droit d'auteur et strictement réservée à l'usage privé du client. Toute reproduction ou diffusion au profit de tiers, à titre gratuit ou onéreux, de tout ou partie de cette œuvre, est strictement interdite et constitue une contrefaçon prévue par les articles L 335-2 et suivants du Code de la Propriété Intellectuelle. L'éditeur se réserve le droit de poursuivre toute atteinte à ses droits de propriété intellectuelle devant les juridictions civiles ou pénales. »

Pour Clare, Henry et Imogen

AVANT-PROPOS

L'ère des rock stars, comme celle des cow-boys, appartient au passé.

L'idée de la rock star, comme celle du cow-boy, continue de se perpétuer.

Bien sûr, certains se donnent toujours ce qu'ils interprètent comme un look et une attitude de rock star, comme d'autres enfilent un faux holster pour reconstituer la fusillade d'O.K. Corral, même s'il devient de plus en plus difficile de garder son sérieux en faisant cela.

Les vraies rock stars ont connu un destin parallèle à celui de l'industrie musicale de l'après-guerre. Elles sont apparues au milieu des années cinquante et se sont éteintes au cours de la dernière décennie du siècle précédent. Initialement, il n'existait pas d'appellation générique pour les catégoriser. Au départ, à l'époque où Elvis Presley, Fats Domino et consorts surgirent de nulle part, on les qualifiait aussi bien de jeunes loups hillbillies, de *screamers* rhythm'n'blues, de virtuoses du western bop, de simples chanteurs pop ou d'initiateurs de danses à la mode.

Le terme de « rock star » s'est réellement propagé dans les années soixante-dix et quatre-vingt, à une époque où l'industrie musicale cherchait coûte que coûte à prolonger la carrière de ses plus grands noms. Ne pouvant plus se contenter de sauter d'un engouement à l'autre, elle prenait conscience de l'importance de l'image de marque – et il n'y avait pas de meilleure marque qu'une rock star. C'était une figure sur qui on pouvait compter, une figure dont il fallait à tout prix se procurer le nouveau disque, bien souvent quelle qu'en soit la qualité. Progressivement, le terme s'est vu associé à des artistes très différents, d'Elvis Presley à David Bowie, de Morrissey à Madonna, d'Ozzy Osbourne à Björk. Aujourd'hui, l'appellation est tellement galvaudée qu'elle a perdu toute sa signification.

Au ^{XXI}^e siècle, il paraît inapproprié – pour employer un terme à la mode – de qualifier Kanye West, Adele ou Justin Bieber de rock stars. Ces artistes sont faits d'une autre étoffe. L'époque des rock stars a pris fin avec la disparition des supports physiques, le développement des boîtes à rythme, la domination d'une fabrique entrepreneuriale des hits, l'adoption généralisée de la chorégraphie et, par-dessus tout, l'avènement d'Internet et la démystification qu'il a entraînée. L'ère des rock stars coïncidait avec l'ère du rock'n'roll. Malgré les promesses d'une poignée de chansons inoubliables, cette époque s'est révélée aussi périssable que celle du ragtime ou des big bands. L'ère du rock est terminée. Le monde du hip-hop a pris le relais.

La donne a changé. Les rock stars étaient le produit d'une époque où la musique était une rareté qu'on chérissait en conséquence. Les stars de la musique ne peuvent s'attendre à mobiliser l'attention publique par le seul fait de leur existence. Leurs disques sont désormais en concurrence avec le reste du marché, des jeux en réalité virtuelle aux films en *streaming*. La rareté a cédé la place à l'abondance, et la musique a cessé d'être une catégorie à part. Elle n'est plus qu'une ramification de l'industrie du divertissement, sous la coupe des mêmes groupes qui possèdent des parcs d'attractions et des cinémas multiplexes.

Ce genre de bouleversements s'est déjà produit – quand les films parlants ont remplacé le muet et quand la télévision a volé la vedette au cinéma. Pour la musique, tout a basculé quand les disquaires ont cédé la place au *streaming* en ligne, quand on a troqué nos vinyles contre des données binaires, et quand nos stars préférées ont commencé à poster des photos de leur vie quotidienne sur les réseaux sociaux. Vivre comme une rock star est tout simplement devenu impossible – le téléphone mobile s'en est assuré à lui seul – et la mystique de cette figure est sur le point de disparaître.

Je peux me tromper : j'ai un certain âge et, comme tout le monde, j'ai des préjugés. Les stars d'aujourd'hui, qui raflent les récompenses en fin d'année, squattent la tête d'affiche d'un nombre croissant de festivals de rock et reçoivent des critiques légèrement tirées par les cheveux dans la presse de bon goût, seront peut-être toujours là dans quarante ou cinquante ans, comme Keith Richards et Bruce Springsteen ; peut-être qu'avec le temps, elles acquerront une aura aussi mythique que leurs prédécesseurs des années soixante et

soixante-dix. Mais si c'est le cas, je ne serai plus de ce monde pour faire part de ma surprise.

La question qui m'intéresse est la suivante : si nous n'avons plus de figures qui correspondent à la définition de la « rock star », comment se fait-il que l'archétype social qui s'y rapporte demeure si fort ? Cela ne date pas d'hier. En 1973, à peine deux ans après la mort de Jim Morrison, au moment même où une nouvelle génération s'entichait de Ziggy Stardust, la star artificielle inventée par David Bowie – une rock star entre guillemets destinée à un public pour qui le modèle à l'état brut devenait un peu ringard –, le magazine *Texas Monthly* publia ce qui devint le premier exemple attesté de l'emploi du terme « rock star » appliqué à une personne qui n'en était pas une. L'article évoquait en l'occurrence un ballet dans lequel un personnage était adulé par les autres protagonistes. « C'est un Christ, un Bouddha », pouvait-on lire. Le journaliste complète sa comparaison avec un terme auquel le lectorat plus jeune pouvait s'identifier : « une rock star ». Depuis, nous nous sommes habitués à ce type de rapprochement. Bill Clinton est supposément la première rock star de la politique. Russell Brand est une rock star du *stand up*. Marco Pierre White une rock star de la cuisine, Andre Agassi une rock star du tennis. Aujourd'hui, il est même possible de devenir une rock star des fonds d'investissement.

On prête aux figures ci-dessus des traits qu'on associait autrefois aux vraies rock stars. C'est uniquement en décrivant ainsi les gens qui ne le sont pas qu'on peut se faire une idée des caractéristiques de la rock star.

Quelles sont ces caractéristiques ? L'assurance. L'arrogance. Le charisme sexuel. Une totale indépendance. Une confiance absolue. Une tendance à suivre ses instincts. Une allure particulière. Une bonne coiffure. Des chaussures intéressantes.

De la même manière, il existe des qualités dont les rock stars sont dépourvues. Une rock star de la cuisine ne respecte pas une recette à la lettre. Une rock star de la politique ne suit pas aveuglément les avis de ses conseillers. Une rock star du sport ignore le nombre d'heures de sommeil recommandé par son entraîneur. Une rock star des fonds d'investissement prend des risques énormes en suivant son instinct plutôt que d'analyser les données à froid.

Le rock est synonyme d'irresponsabilité. C'est la caractéristique principale que nous attribuons aux rock stars. Nous y croyons si fort

que nous sommes prêts à ignorer en bloc toutes les preuves du contraire, aussi nombreuses soient-elles. Keith Moon n'a pas balancé de Rolls Royce dans une piscine, les Beatles n'ont jamais fumé d'herbe dans le palais de Buckingham, Keith Richards ne mangeait pas un Mars entre les jambes de Marianne Faithfull quand la police a fait une descente chez lui. Mais nous avons tellement besoin de croire à ces histoires que des générations d'adeptes des mythes et légendes du rock se sont endormies en priant pour qu'elles soient vraies quand ils se réveilleraient.

Les rock stars ne vivaient pas seulement leur propre vie. Elles vivaient aussi la nôtre par procuration. Elles habitaient notre imaginaire. Si vous êtes né au lendemain des années cinquante, vous avez grandi avec tout un panthéon de rock stars qui étaient autant d'amis imaginaires vivant dans un univers parallèle auquel vous ne pouviez accéder qu'en rêve. Elles faisaient des choses que vous n'auriez jamais osé faire avec des gens que vous ne rencontreriez jamais, dans des lieux où vous n'iriez jamais. Mais d'une certaine manière, parce que vous êtes issu de la même époque – qui a fait d'eux des musiciens et de vous un fan –, vous aviez l'impression d'être uni à elles par une sorte de lien de parenté indéfectible. Vous preniez de leurs nouvelles quand elles s'apprêtaient à sortir leur dernier album ou faisaient escale près de chez vous. Vous tentiez de reconstituer leur vie personnelle en lisant leurs interviews. Vous surveilliez l'état de leurs cheveux ou de leur tour de taille, comparant en secret vos signes vitaux respectifs. Parfois, pour tromper l'ennui, vous vous surpreniez même à vous demander ce qu'elles étaient en train de faire au même moment que vous. Voilà une définition de la rock star.

Le culte des idoles du rock partage plusieurs points communs avec la religion. Nous pensons que les rock stars savent quelque chose que nous ignorons. S'ils ne croient plus aux héros de *comic books* depuis belle lurette, certains adultes n'ont aucun mal à se convaincre que le guitariste électrique qu'ils vénèrent à cause d'un solo inoubliable est capable de leur donner des conseils judicieux à l'approche de la cinquantaine. Dans le film *High Fidelity*, sorti en 2000, Bruce Springsteen se matérialise devant le personnage principal pour lui prodiguer des conseils amoureux. La scène est intéressante, car il est de notoriété publique que la vie sentimentale de Springsteen fut un désastre pendant une grande partie de sa vie d'adulte, en dépit des

légions de femmes superbes prêtes à coucher avec lui à tout moment. La principale raison de la médiocrité de sa vie sentimentale était liée au fait qu'il était devenu – à force de talent et d'un dévouement surhumain – la rock star dont il rêvait tant. À dire vrai, il s'y est tant appliqué qu'il a cessé d'avoir le temps pour les choses dont son statut était censé lui offrir le contrôle.

Nous voyions les choses autrement. À nos yeux, les rock stars menaient une vie à des années-lumière de nos soucis quotidiens. Si bien qu'elles suscitaient chez nous des attentes aussi invraisemblables que les fantasmes que nous projetions sur elles. Nous les imaginions à la fois riches comme Crésus et totalement détachées des biens matériels. Nous pensions qu'elles avaient réussi à percer dans un des milieux les plus concurrentiels au monde sans faire preuve de la moindre ambition. Nous voulions qu'elles aient toujours plus de succès tout en nous réservant le droit de nous plaindre si leur popularité les rendait inaccessibles. De plus, une règle stipulait que nos stars préférées étaient soit sous-estimées, soit adulées pour les mauvaises raisons. Nous nous croyions capables de distinguer la masse et les « vrais fans ». Nous pensions que seuls les véritables initiés – c'est-à-dire nous (ou moi, pour être plus précis) – étaient sur la même longueur d'onde que ces rock stars. Plus tragique et inévitable encore, nous voulions qu'elles ne changent pas, qu'elles restent éternellement jeunes en notre nom.

Plus l'on vieillissait, plus leur jeunesse devenait un impératif vital ; l'âge s'accompagnait du besoin toujours plus pressant de les voir incarner notre idée des valeurs du rock'n'roll. Au fil des années, une partie des gens qui avaient grandi avec le rock'n'roll passaient désormais leur temps emprisonnés dans un bureau, gagnant leur vie en tapant sur un clavier d'ordinateur, le badge de leur entreprise serré autour du cou, surveillés jusque dans leurs moindres gestes par une corporation omniprésente. Plus ils se rendaient compte qu'ils devaient ne pas faire de vagues et tenir leur langue en public, plus ils exigeaient des rock stars qu'elles incarnent ceux qu'on leur interdisait d'être.

Nous voulions des rock stars à la fois prestigieuses et authentiques. Obligées de repousser des hordes de partenaires sexuels consentants tout en menant une vie de famille épanouie. Enchaînant les nuits blanches tout en fonctionnant à leur plein potentiel comme grâce à

une sorte de faculté magique.

Si elles montaient toujours sur scène à cinquante ou soixante ans, ce n'était pas uniquement parce qu'elles en avaient envie : c'est aussi parce que nous le demandions. Il y a trente ans, Bruce Springsteen m'a confié qu'être une rock star retardait l'entrée dans l'âge adulte et prolongeait l'adolescence. C'est précisément cet aspect qui nous séduit tant. Pour reprendre des propos tenus sur Keith Richards, nous n'attendons pas des rock stars qu'elles brûlent la chandelle par les deux bouts, mais qu'elles placent un chalumeau en plein milieu. *Voilà* ce qu'est une rock star.

Au bout du compte, comme l'observa une autre rock star, toutes les choses ont une fin¹. Le temps est venu de remiser la rock star au placard des stéréotypes anachroniques en compagnie du cow-boy, du mousquetaire, du troubadour, de la choriste, du cambrioleur en gilet à rayures, du banquier en haut-de-forme, du peintre au béret et de l'écrivain en veste d'intérieur. Dans la vie réelle, elle a été supplantée par les stars du hip-hop, dont le pouvoir de subversion ferait rougir la plus blasée des rock stars, et dépassée par des gosses tout droit sortis d'écoles des arts du spectacle qui se révèlent bien plus manipulateurs que leurs prédécesseurs. Son influence a été minée par le déclin de l'industrie du disque, et sa magie s'est évaporée sous la lumière continue des réseaux sociaux.

Qu'il s'agisse de la fin d'une époque ou simplement d'une pause, c'est un moment propice pour raconter l'ascension et la chute de cette espèce qui émergea au lendemain de la Seconde Guerre mondiale, prit son envol dans les années soixante-dix, et déclina à la fin du ^{xx}e siècle. Les rock stars étaient le produit de la reprise économique de l'après-guerre qui marqua la fin d'une ère de combattants au sens propre, au moment où une jeune génération se cherchait un nouvel objet de culte, cette fois-ci pour des raisons différentes. Elles se sont développées grâce à une industrie du disque qui se croyait éternelle, mais se révéla aussi éphémère que les créateurs du Mutoscope. Main dans la main avec cette industrie, elles ont désormais quitté la scène.

Mais quand elles occupaient la scène, elles s'emparaient de notre imagination et de nos espoirs plus que n'importe quelle star de cinéma, sportif ou écrivain. Elles ont transformé notre manière de nous habiller, de parler, de marcher et de nous comporter. On les jugeait plus dignes de confiance que les politiciens, les guides

spirituels ou les capitaines d'industrie. Ce qui est absolument stupéfiant : si l'on en croit la plupart des managers de rock stars, la plupart étaient incapables de trouver le chemin de leur chambre d'hôtel à leur bus de tournée, sans parler de mettre sur pied une politique énergétique viable.

Il s'agit bien sûr d'un cliché, mais d'un cliché qui a eu cinquante ans pour évoluer. Il est d'autant plus fascinant que nous avons tous contribué à le façonner. Si la célébrité a mené certaines rock stars à leur perte, nous devons accepter notre part de responsabilité : d'une certaine manière, nous avons précipité leur chute. Ce livre décrit le genre de personnes qu'étaient les rock stars avant que la célébrité ne leur tombe dessus. Il décrit leur transformation subite en personnages mythiques et le prix qu'elles ont dû payer pour jouer le rôle principal dans nos rêves. Il montre des individus ordinaires qui sont devenus des rock stars, leur soudaine ascension sociale, les changements qui ont bouleversé leur vie et celle de leur entourage et leurs répercussions chez leurs proches.

L'archétype de la rock star authentique et originelle n'a jamais existé. Cette représentation s'est forgée imperceptiblement pendant plus d'un demi-siècle, à mesure que les vagues musicales se sont succédé en laissant leur marque sur le rivage. S'il existe un stéréotype de la rock star, il faudrait qu'il englobe à la fois Little Richard et Bob Dylan, Paul McCartney et Janis Joplin, Bruce Springsteen et Sid Vicious, The Edge et Bob Marley, Kurt Cobain et Keith Moon, et ainsi de suite, à l'infini. L'idée de la rock star contient sinon des multitudes à proprement parler, du moins un certain nombre de facettes qui communiquent toutes avec le plus profond de notre être.

Selon une théorie assez fiable, les courants musicaux ont une espérance de vie d'environ quarante ans. Elle s'applique parfaitement à l'ère des rock stars. Dans les pages qui suivent, j'ai réalisé un portrait de rock star par an, de 1955 à 1994. Pour donner une idée des tendances musicales de l'époque, j'ai inclus à la fin de chaque chapitre une liste de dix disques – singles et albums – qui ont été enregistrés, commercialisés ou qui trônaient au sommet des charts. Ce faisant, j'ai voulu dresser une vue d'ensemble à partir des innombrables éléments qui ont façonné notre image de la rock star. Dans la pop music, les carrières s'avèrent étonnamment longues. L'inspiration, quant à elle, a tendance à être fugace. Je me suis focalisé sur une journée dans la vie

de ces artistes. Une journée où, pour le meilleur et pour le pire, leur vie a changé, où quelque chose leur est arrivé : ils ont enregistré un disque déterminant ; ils ont pris conscience que leur vie ne serait plus jamais la même ; ils ont éprouvé une joie ou un désespoir immense ; ils se sont retrouvés à la fin d'une période ou au début d'une nouvelle phase ; ils se trouvaient sur scène, en concert devant des milliers de personnes, ou dans une minuscule salle de répétition entourés d'une poignée de témoins ; c'était une journée où le destin les a hissés sur un sommet ou rejetés sur le rivage. Tous ces récits ont ceci en commun qu'ils forment la biographie non seulement de ces rock stars en particulier, mais aussi de la Rock Star. J'espère que chacun de ces portraits sera intéressant et révélateur en tant que tel tout en racontant une histoire plus vaste.

Les rock stars étaient des êtres hors du commun. Issues de la masse, elles se sont hissées au sommet sans instruction, sans formation, sans relations familiales, sans argent ou n'importe quel autre appui traditionnel. Elles menaient une vie sans histoire et n'avaient aucune raison de croire qu'elles deviendraient subitement extraordinaires, mais refusaient d'accepter que rien ne les promettait à un avenir exceptionnel. Plus surprenant, nombreuses sont celles qui ont connu une carrière bien plus longue qu'elles ne l'auraient jamais imaginé, parce que leur légende s'est perpétuée bien après que les hits se sont taris. Comme les vedettes des grands westerns avant elles, les rock stars ont perduré parce qu'elles jouaient non seulement leur propre rôle, mais aussi le nôtre.

David Hepworth
Londres, 2017

1. « *All things must pass* », titre du premier album solo de George Harrison après la séparation des Beatles, paru en 1970. Toutes les notes sont du traducteur.

14 SEPTEMBRE 1955 RAMPART STREET, LA NOUVELLE-ORLÉANS LA PREMIÈRE ROCK STAR

Little Richard était différent. Il l'avait toujours été. C'était l'un des dix enfants de Leva Mae Penniman. Selon elle, il causait plus de problèmes que tous ses frères et sœurs réunis.

Richard, qui commença très jeune à entretenir sa légende, prétendait qu'il était difforme de naissance. Il avait clairement un œil plus gros que l'autre et une jambe trop courte, ce qui lui donnait une démarche sautillante et maniérée. Dans le quartier de Pleasant Hill, à Macon, Géorgie, au cours de la Seconde Guerre mondiale, à une époque où il était préférable de ne pas sortir du lot, il était la cible de tous les mauvais traitements. On lui hurlait toutes sortes d'insultes – pédale, lopette, minable, bête de foire ; et on ne parle ici que de ses amis.

Ses frasques lui avaient attiré une réputation de tête brûlée auprès de ses camarades, plus sensés que lui. À douze ans, il déféqua dans une boîte à chaussures qu'il offrit à une vieille dame du quartier avant de courir se cacher pour observer sa réaction une fois le paquet déballé.

Il eut sa première expérience homosexuelle avec un type du coin qui se faisait appeler Madame Oop. C'était un ami de la famille. Quelquefois, des Blancs faisaient monter Richard dans leur voiture et l'emmenaient dans les bois.

Son père, Bud, le battait en prétextant qu'il n'était pas un homme. Bud distillait du whisky de contrebande et finit tué par balle devant le Tip-In Inn, un bar de Macon.

Le jeune Richard était fou des groupes de gospel qui venaient se produire à Macon. Le fait qu'ils œuvrent au nom du Seigneur semblait les autoriser à se comporter comme des dingues. On ne savait pas très bien s'ils célébraient les plaisirs célestes ou terrestres. Ils étaient en tout cas visiblement animés par l'esprit de la libre entreprise. Richard s'attira les bonnes grâces de Sister Rosetta Tharpe, de passage en ville pour y donner un concert. Elle le laissa assurer sa première partie et lui glissa trente dollars froissés dans la main. Ce fut un moment décisif.

En 1949, âgé de dix-sept ans, Richard partit sur les routes avec un vendeur de fioles d'huile de serpent. Comme beaucoup d'épisodes de sa jeunesse, il ne s'agit pas d'une métaphore. C'est la réalité dans laquelle il a grandi. Il apparut aux côtés de Doctor Nobilio, accompagné de « l'enfant du diable », prétendument un nourrisson momifié doté de pattes d'oiseau. Il intégra le *Minstrel Show* de Sugarfoot Sam from Alabam, qui le présentait sous le nom de Princess Lavonne, et se produisait en robe.

Adolescent, Richard travaillait comme plongeur dans le *diner* de la gare routière Greyhound de Macon – l'occasion de voir circuler d'intéressants spécimens, notamment la nuit. Il y fit la connaissance d'Eskew Rider, qui s'était rebaptisé Esquerita, un jeune homme de quinze ans venu de Caroline du Sud à la coiffure Pompadour si imposante qu'il y neigeait au sommet, et à l'allure si maniérée que Richard passait pour un docker à côté de lui.

Richard le ramena chez lui et copia sa coiffure et sa manière de marteler le piano de la main droite. En vérité, Richard, qui passera le reste de sa vie à prétendre que tout le monde avait plagié son style, s'inspirait de la quasi-totalité des gens qui croisaient sa route. Il joua dans le groupe de Billy Wright, qui lui empila les cheveux sur le sommet du crâne et lui fit découvrir une précieuse gamme de maquillage nommée Pancake 31. Il étudia une femme gigantesque appelée Clara Hudmon, qui se produisait dans des tenues scintillantes sous le nom de The Georgia Peach.

En cette même semaine de septembre 1955 où Richard atterrit à La Nouvelle-Orléans pour sa session d'enregistrement, deux hommes furent jugés à Money, Mississippi, pour le violent passage à tabac et l'assassinat d'Emmett Till, un jeune homme de Chicago de quatorze ans. En visite chez des proches dans le Sud, il avait fait l'erreur

d'aborder une femme blanche qui avait pris cela pour des avances. Le procès n'aurait pas eu lieu sans l'insistance de sa mère, qui avait fait rapatrier dans le Nord sa dépouille horriblement mutilée pour la présenter dans un cercueil ouvert. Les meurtriers furent acquittés, comme de coutume dans le Sud, mais le procès ébranla tout le pays.

Dans le reste du pays qui n'avait pas connu l'esclavagisme, le meilleur traitement que les Noirs pouvaient espérer était l'indifférence. Il fallut attendre 1950 pour que le magazine *Life* juge acceptable de mettre un visage noir en couverture, celui de Jackie Robinson, qui avait rejoint la Major League de base-ball sous des tombereaux d'injures. En janvier 1955, le Dj Alan Freed inaugura son Rock'n'Roll Jubilee Ball à la St. Nicholas Arena de New York. À sa grande surprise, il vit sept mille mômes se ruer à l'intérieur. Plus étonnant, il y avait autant de Blancs que de Noirs. Il ne s'était pas douté une seule seconde que des gosses blancs puissent écouter les disques de rhythm'n'blues qu'il passait à la radio.

La radio était le seul médium qui faisait abstraction de la couleur de peau. Une année plus tôt, au cours de l'été 1954, le jeune Elvis Presley avait fait sa première apparition sur les ondes dans l'émission de Dewey Phillips, qui ne manqua pas d'informer les auditeurs que le chanteur fréquentait le lycée de Humes pour bien faire savoir qu'il était blanc.

L'indifférence envers la couleur de peau fonctionnait aussi dans l'autre sens. Dans le grand nord du pays, à Hibbing, Minnesota, Bobby Zimmerman, quatorze ans, profitait de la propagation des ondes radio dans l'ionosphère pour capter l'émission nocturne de Frank « Brother Gatemouth » Page, qui passait du rhythm'n'blues depuis une station des environs de Shreveport, en Louisiane, à plus de mille six cents kilomètres de là. En dépit de sa maîtrise de l'argot afro-américain et de ses disques de blues, Page n'était pas plus noir que son pâle auditeur juif qui l'écoutait dans les glaciales contrées du Nord. À l'antenne, on pouvait devenir qui on voulait.

Toute l'industrie musicale savait que le rock'n'roll était le truc du moment, mais Freed était le seul à avoir vu de ses propres yeux à quoi ressemblait cette mode. Peu de gens imaginaient que cet engouement irait plus loin que la vogue du calypso et de la musique latine l'année précédente.

Quand Specialty Records l'envoya de Los Angeles à La Nouvelle-

Orléans pour enregistrer Little Richard, un jeune gars avec une poignée de titres à son actif mais pas de hit, le producteur Bumps Blackwell ne se doutait pas qu'ils réaliseraient quelque chose d'extraordinaire. En cette semaine de septembre 1955, le titre le plus joué sur les *juke-boxes* d'Amérique était « Maybellene », premier single de Chuck Berry, ancien coiffeur pour dames de Saint-Louis. Berry avait trouvé un truc. Il jouait une sorte de chanson country burlesque avec une base rythmique accentuée. Si Blackwell ne savait pas exactement ce qu'il devait inventer, il était convaincu de pouvoir enregistrer quelque chose dans une veine similaire.

Le studio qu'ils occupaient ce jour-là n'était pas plus grand qu'une chambre de motel. Le groupe entassé dans la pièce comptait plusieurs musiciens habituels de Fats Domino. Lorsque Richard, vingt-deux ans, fit son apparition dans une chemise tape-à-l'œil à col haut qui lui donnait une allure de reine de pantomime, sa coiffure Pompadour fixée par une laque industrielle et son teint naturel maquillé d'une épaisse couche de Pancake 31, les membres du groupe échangèrent des regards consternés avant de se mettre au boulot.

« On a enregistré "Kansas City" et "Directly from My Heart to You", se remémora Blackwell par la suite. Ça se passait pas mal. Les chansons étaient correctes et c'était un bon chanteur, mais ça n'allait nulle part. »

Ils firent une pause et se rendirent au Dew Drop Inn, sur le trottoir d'en face, célèbre repaire de musiciens à La Nouvelle-Orléans. Un décret municipal exigeait que les clients blancs et noirs soient séparés par une cloison, mais le propriétaire s'en moquait éperdument. Le Dew Drop Inn édictait ses propres lois.

« Il y avait tout ce que la ville comptait de voleurs, arnaqueurs, maquereaux et tapineuses, se souvient Blackwell. Et il y avait un piano. Avec Richard, il suffisait de lui trouver un public. Après ça, le *show* pouvait démarrer. »

Richard s'approcha du piano et capta l'attention de la clientèle du midi avec un cri perçant qui réveilla tout le bar. Un cri à mi-chemin entre un chant de supporters et un ordre aboyé sur un terrain militaire. Comme un ricochet sur la surface d'un lac, ce cri allait bientôt se propager dans le monde entier.

Il commençait ainsi : « *Awopbopaloobop.* »

Et continuait : « *Alopbamboom !* »

Rien de plus. Ce qui n'était qu'une brève improvisation inventée par Richard, une fioriture rythmique imaginaire qu'il avait l'habitude de fredonner au comptoir de la gare routière de Macon, se mua sans transition en une espèce de chanson que toute la salle du Dew Drop Inn accueillit avec le sourire entendu de ceux qui en avaient vu d'autres.

La chanson, si on pouvait appeler ça une chanson, avait un contenu qu'on ne pouvait chanter, si on pouvait appeler ça chanter, que devant le genre de clientèle qui passait l'heure du déjeuner au Dew Drop Inn, un établissement interlope même selon les critères du Planet New Orleans. Son titre, pour autant qu'elle en eut un, personne ne la jugeant digne d'être publiée, était « Tutti Frutti ».

Elle parlait, pour dire les choses simplement, de sexe anal.

Elle commençait comme ça : « *Tutti Frutti, good booty.* » Puis enchaînait sur « *if it's tight, it's all right* ». Elle développait la thématique avec « *if it's greasy, it makes it so easy* »¹.

Alors que Little Richard martelait les touches hautes comme il l'avait appris auprès d'Esquerita, poussait des hurlements empruntés à Rosetta Tharpe et donnait le genre de spectacle inspiré par de nombreux artistes qu'il avait vus sur le « Chitlin' Circuit » (le surnom du réseau de salles de spectacle partant du nord du Midwest au Sud profond en passant par New York et Washington, tiré des intestins de porc, ou « *chitterlings* », qu'appréciait le public noir assistant aux concerts), Bumps Blackwell se demanda subitement s'il n'était pas possible de transvaser une partie de l'énergie fétide de « Tutti Frutti » dans le studio et de lui faire subir un léger nettoyage.

Il fit part de son idée à Richard. Or ce dernier avait une drôle de personnalité, constamment déchirée entre le puritanisme et la débauche. Il traînait dans les endroits les plus douteux pendant la semaine, mais allait à la messe tous les dimanches. Il refusa d'enregistrer la chanson sous prétexte qu'elle était « vulgaire ». Blackwell s'était dit qu'ils pourraient modifier les paroles. C'est là que Dorothy LaBostrie entra en scène. Dorothy avait vingt-sept ans et travaillait comme serveuse à La Nouvelle-Orléans tout en élevant ses deux enfants. Elle était grande et mince et rêvait de devenir poète et *songwriter*. Depuis un certain temps, elle assaillait la boîte aux lettres de Blackwell avec des textes de chansons.

Blackwell la convia au studio et demanda à Richard de lui chanter

sa « chanson ». Richard accepta à la condition qu'il lui tourne le dos. Il recommença à plusieurs reprises pendant qu'elle prenait des notes. Elle refusa le job, mais Bumps lui dit de penser à ses enfants. Quinze minutes plus tard, elle revint avec une version expurgée où les références à la sodomie avaient cédé la place à une exclamation argotique, « aw rooty », et une fille nommée Daisy dont le chanteur était manifestement dingue².

Trois prises furent nécessaires, mais ils finirent la session avec une chanson dans la boîte. Elle ne ressemblait à rien de connu. « Tutti Frutti » commence comme un braquage, dégénère en émeute et s'arrête aussi soudainement qu'elle a commencé. Cette chanson vous fonçait dessus comme un avion à réaction, frôlait votre tête en rase-mottes et vous laissait avec une raie au milieu du crâne. En y réfléchissant, c'était à mourir de rire. Le plus important était de ne pas y réfléchir.

À la sortie du disque quelques semaines plus tard, les seules personnes à ne pas trouver cette chanson absurde étaient les adolescents, pour qui sa délicieuse exubérance avait plus de sens que tous les mots. « Tutti Frutti » atteignit la 2^e place du hit-parade rhythm'n'blues et se hissa jusqu'à la 17^e position du classement pop principal. Elle ne connut pas l'énorme succès de la reprise forcément insipide de Pat Boone sur les radios blanches. Le single qu'ils avaient concocté dans cet empressement improbable à la fin de leur session à Rampart Street fit cependant le tour du monde et électrisa les auditeurs qui comptaient.

Les deux années suivantes, Richard et Bumps Blackwell enregistrèrent d'autres hits : « Lucille », « Long Tall Sally », « Rip It Up », « Keep-A-Knockin' », « Good Golly Miss Molly » et « The Girl Can't Help It », une chanson chantée par Richard dans le film éponyme³. Cet enchaînement de succès fit de Little Richard la première vraie rock star. Il devint une vedette nationale avec quelques mois d'avance sur Elvis, ce qui lui donnait l'avantage du premier entrant sur le marché. De plus, là où Elvis érigea l'idéal de beauté masculine à un niveau d'hyperréalité quasiment extraterrestre, Richard demeurait l'avorton de la portée, un personnage grotesque, boiteux et borgne qui semblait s'être mué en star par la seule force de sa volonté. La sexualité débridée de Richard était doublement menaçante parce qu'on ne savait pas très bien s'il en voulait à votre

filles ou à votre fils. Là où les disques de Chuck Berry semblaient se contenter de parler du rock'n'roll, ceux de Little Richard incarnaient ce mélange de fureur et d'euphorie qui étaient l'essence même de cette musique. Le cri inaugural de sa chanson semblait répondre à une question que personne n'avait encore songé à poser.

Richard était suffisamment jeune, inquiétant et résolument investi dans la révolution annoncée par « Tutti Frutti » pour devenir cette figure. Son look et son attitude n'y étaient pas pour rien, tout comme son nom et son jeu de scène, qui en faisaient un personnage aussi étrange qu'attirant. Fats Domino, Chuck Berry et Bill Haley étaient tous trop vieux et trop détachés de l'univers de leur musique pour devenir les représentants de cette nouvelle vague. Avec Little Richard, on avait enfin une personnalité à la hauteur. Une combinaison inédite de chaos et de charisme, ce mariage des paroles et des actes, la suggestion que même lorsque la chanson s'arrêtait, la conscience d'où elle avait surgi était là, quelque part dans le monde, avec sa démarche particulière et une attitude que les fans rêvaient à coup sûr de pouvoir imiter. Tout cela faisait de Little Richard la première rock star.

Richard avait lancé l'appel, et les réponses furent nombreuses. Elles arrivèrent des quatre coins du globe. L'année suivante, Elvis reprit « Tutti Frutti » dans son premier album. C'est sur le vaste public blanc, auquel ni Richard ni Blackwell n'avait pensé pendant l'enregistrement, que la chanson eut l'impact le plus retentissant.

« Tutti Frutti » sortit au Royaume-Uni en janvier 1957, en face B de « Long Tall Sally ». David Jones, neuf ans, élève à la Burnt Ash Junior School de Bromley, se remémora par la suite que son « cœur avait bondi d'excitation ». Keith Richards, alors âgé de douze ans et inscrit à la Dartford Technical High School for Boys, confia : « C'est comme si le monde était passé d'un seul coup du noir et blanc au Technicolor. » Bobby Zimmerman, le jeune garçon qui triturait sa radio pour capter la musique de Shreveport depuis l'Iron Range du Minnesota, fonda un groupe appelé les Golden Chords. Lors d'un concert à son école, ils interprétèrent leur propre version de la chanson de Little Richard. C'était un son si torride et exotique qu'on l'imaginait difficilement pouvoir être reproduit par d'autres que ceux qui l'inventèrent à La Nouvelle-Orléans ce jour-là, et encore moins par un groupe d'adolescents juifs vivant dans les étendues glacées des États du Nord.

Peu importe, les dés étaient jetés. En 1959, Bobby Zimmerman, alors en dernière année à Hibbing High, fit part de ses ambitions dans le livre d'or de son lycée. Il ne voulait pas devenir président. Il ne voulait pas écrire le Grand Roman américain. Il ne voulait qu'une seule chose : « Rejoindre Little Richard. »

PLAYLIST – 1955

Little Richard, « Tutti Frutti »

Chuck Berry, « Maybellene »

Frank Sinatra, *In The Wee Small Hours*

Bill Haley and the Comets, « Rock Around the Clock »

Lonnie Donegan, « Rock Island Line »

Fats Domino, « Ain't that a Shame »

The Platters, « The Great Pretender »

Pérez Prado, « Cherry Pink and Apple Blossom White »

Elvis Presley, « Baby Let's Play House »

Wanda Jackson, « Silver Threads and Golden Needles »

1. « Tutti Frutti, beau cul » ; « quand c'est serré, c'est parfait » ; « quand ça glisse, c'est très facile ».
2. « Got a gal named Daisy, she almost got me crazy. »
3. *La Blonde et Moi*, réalisé par Frank Tashlin (1956).

26 SEPTEMBRE 1956 DE MEMPHIS À TUPELO LA PREMIÈRE IDOLE DU ROCK

Ce jour-là, ils étaient cinq passagers serrés les uns contre les autres dans la Lincoln Continental Mark II. Une voiture deux portes n'était pas le choix le plus avisé pour effectuer le trajet de deux heures de Memphis, Tennessee, à Tupelo, Mississippi. Mais Elvis Presley n'avait acheté la Lincoln qu'au mois d'août. Depuis, il s'était trouvé soit à New York, pour sa première apparition dans la prestigieuse émission *The Ed Sullivan Show* pour interpréter « Heartbreak Hotel » – son premier hit chez RCA – devant cinquante millions de téléspectateurs, soit à Hollywood, pour son premier rôle de cinéma dans *Love Me Tender* [*Le Cavalier du crépuscule*]. Si bien qu'il guettait la moindre occasion de faire un tour dans son imposant coupé de luxe – d'autant plus que ce jour-là, il allait le montrer aux habitants de sa ville natale.

Ce jour si spécial, il l'avait répété mentalement à maintes reprises. Et il était enfin arrivé. Ce retour au pays ne concernait pas seulement Elvis. En 1948, les deux passagers sur la banquette arrière avaient pris la même route dans le sens inverse. À l'époque, leur véhicule était une Plymouth vieille de dix ans et les circonstances étaient loin d'être aussi heureuses. En 1948, les parents d'Elvis, Vernon et Gladys, mouraient d'impatience de quitter Tupelo. Trop de gens savaient que Vernon avait fait un séjour dans la prison de Parchman Farm pour avoir signé un chèque sans provision. Ils craignaient à juste titre de ne jamais réussir à s'extraire de cette frange de la population que les gens

bien comme il faut appelaient les *white trash*.

Dans tout couple marié, il faut au moins une personne adulte, et chez eux ce rôle était rempli par Gladys. Elle avait certes quatre ans de plus que Vernon, mais elle était travailleuse et confectionnait des chemises à la Tupelo Garment Company pour 13 dollars la semaine. Vernon, pour sa part, ne semblait pas réussir à trouver un travail à la hauteur de ses talents. Elle avait les yeux noirs et des traits hispaniques ; il était blond. Elle était bien en chair ; il était maigre comme un clou. Elle était extravertie et sociable ; il était taciturne et rancunier. Ils se marièrent en 1933, le même jour où Pretty Boy Floyd assassina quatre policiers lors du massacre de Kansas City. Chose peu courante, Vernon avait dix-sept ans et Gladys, vingt et un.

Ils fondèrent un foyer de la seule manière possible pour des pauvres du Sud à l'époque : de leurs propres mains. L'année suivante, Gladys attendait des jumeaux. Persuadée qu'elle donnerait naissance à deux garçons, elle avait déjà choisi leurs prénoms : Elvis Aron et Jessie Garon. Leurs noms devaient rimer, elle y tenait. Gladys accoucha la nuit du 8 janvier 1935. Le premier mourut à la naissance. Le second, arrivé une demi-heure plus tard, survécut. Les Presley n'avaient pas de quoi payer les quinze dollars que coûtait l'intervention d'un médecin.

La première des millions de photos officielles d'Elvis Presley est un portrait de groupe. Il pose avec sa mère et son père. Il a été réalisé à la prison du comté de Lee, juste avant le transfert de Vernon à Parchman. À l'époque, ce n'était qu'un simple cliché, comme n'importe quelle mère aurait pu en commander pour immortaliser un moment précieux et éphémère de la vie de famille, mais au fil des années et des innombrables reproductions, la photo acquit un statut d'icône. On pourrait presque deviner la honte sur les lèvres de Vernon, l'exaspération contenue sur celles de Gladys, et un voile de perplexité sur le beau visage du garçon de trois ans qui a survécu à son frère jumeau.

En grandissant, Elvis en vint à croire que sa mère était la seule personne au monde en qui il pouvait avoir confiance. Gladys lui renvoyait le compliment en freinant énergiquement toute velléité d'indépendance chez son fils adoré. Elle l'accompagnait tous les jours à l'école, le prenait dans son lit pendant que Vernon purgeait sa peine et le quittait rarement des yeux. Enfant, Elvis n'était jamais seul, tout particulièrement la nuit, une situation qui continuerait toute sa vie

durant. À la différence des autres gosses de son âge, il ne l'appelait pas « maman ». Ils avaient tous les deux inventé leur propre langage enfantin. Il la surnommait « Satnin ».

Elvis commença l'école à Tupelo. Il ne faisait pas de vagues et passait même plutôt inaperçu. Il fit son premier tour de chant à l'âge de dix ans, roucoulant une bluette sentimentale à propos d'un chien devant quelques centaines de personnes lors du Mississippi-Alabama Fair and Dairy Show. Une décennie plus tard, ils étaient à présent à bord d'une Lincoln Continental, une voiture si chic que la marque imposait aux concessionnaires d'en réserver la vente à une clientèle triée sur le volet, et ils effectuaient un retour glorieux à cette même foire, dans la même ville qu'ils avaient été forcés de fuir si lamentablement dix ans plus tôt. Tout cela grâce au fils de Gladys dont les hits régionaux sur le label Sun lui avaient valu ces dernières années des passages réguliers dans l'émission de radio *Louisiana Hayride*. Il était subitement courtoisé dans tout le Sud, et maintenant que son contrat avait été revendu à RCA Records, il partait à New York enregistrer des disques et passer dans des émissions de télévision nationales. Pour une femme qui avait vu le jour dans un monde où la radio n'existait pas et qui avait grandi dans un foyer sans électricité, c'était un véritable bouleversement.

Avachi dans le siège passager se trouvait Nick Adams, un acteur de vingt-deux ans avec qui Elvis s'était lié d'amitié à Hollywood lors du deuxième jour de tournage de *Love Me Tender*. Elvis était impressionné par Adams, parce qu'il avait joué un rôle secondaire dans *À l'est d'Eden*, le film de James Dean sorti après son décès, un an plus tôt. Adams concédait que son amitié avec Elvis pourrait servir sa propre carrière. Il savait que Hollywood avait repéré le potentiel d'Elvis bien plus tôt que le *music-business*. « C'est un Marlon Brando avec une guitare », avait déclaré Jackie Gleason. Les vétérans du métier qu'on poussait de force dans la salle de visionnage pour regarder les *rushes* quotidiens de *Love Me Tender* lui avaient reconnu une aisance naturelle face à la caméra.

Le cinquième occupant de la voiture était Barbara Hearn, une jolie jeune fille de dix-neuf ans que les magazines de fan-clubs avaient récemment surnommée « la petite amie de Memphis » d'Elvis. Ce surnom soulignait une évolution qui n'avait échappé à personne au sein du cercle rapproché d'Elvis : la bande d'amis qu'ils formaient se

changeait petit à petit en une cour impériale – c'est-à-dire un environnement où tout gravitait autour d'un seul souverain. Désormais, on posait à Elvis les mêmes questions qu'à n'importe quel jeune de vingt et un ans. Son nouveau statut lui permettait de donner des réponses que lui seul pouvait donner. Interrogé sur la fille qu'il fréquentait ces jours-ci, il mentionnait Barbara, mais aussi June Juanico, une fille de dix-sept ans qui vivait à Biloxi. Puis, avec un large sourire, il avouait la vérité : « Je sors avec une centaine de filles. »

Barbara ne se berçait pas d'illusions sur sa place dans la vie d'Elvis. Elle était bien consciente que les événements de l'année précédente – les hits, les apparitions télévisées, les foules en délire, l'argent qui soudainement coulait à flots, la frénésie de la célébrité – l'avaient reléguée avec le reste de son entourage au rang de second rôle. Ce jour-là, dans la voiture, Elvis se tourna vers elle. Avait-elle pris les chemises qu'il lui avait confiées ? Elle répondit que non. Ils s'arrêtèrent à une cabine téléphonique pour s'assurer qu'une personne à North Audubon Drive leur apporte les deux chemises en velours bleu et rouge. Il ne dit pas à Barbara qu'elles lui avaient été offertes par sa nouvelle petite amie à Hollywood, Natalie Wood, qui les avait fait confectionner sur mesure par son tailleur. Barbara savait déjà qu'elle n'était pas la seule fille dans sa vie, mais ces vêtements symbolisaient la nouvelle concurrence avec laquelle elle devait rivaliser : des filles qui avaient leur propre tailleur.

Chaque édition de la Mississippi-Alabama Fair avait généralement un thème spécifique. En septembre 1956, ce thème était Elvis Presley. Les notables locaux espéraient faire de ce même, qu'ils n'avaient jamais remarqué quand il habitait la ville, l'attraction principale d'un cortège de voitures descendant Main Street. Pour le colonel Tom Parker, qui assurait depuis peu le management d'Elvis, c'était trop dangereux, si bien qu'ils s'étaient rabattus sur deux concerts, l'un en matinée et l'autre en soirée, organisés devant l'amphithéâtre installé sur le terrain de la foire, à portée d'odeur de la porcherie flambant neuve dans laquelle les gens du coin avaient investi tant d'argent et de fierté.

Il faisait chaud, mais la famille Presley avait préféré les convenances au confort vestimentaire. Vernon était vêtu d'un costume sombre et d'une cravate, Gladys portait une robe en brocart et un

médaille à l'effigie d'Elvis autour du cou, et la star du jour, son épaisse chemise hollywoodienne en velours. Pour Elvis, cette journée était le point d'orgue d'un rêve de reconnaissance devenu réalité. Tout adolescent rêve de revenir sur le terrain de sport où personne ne le prenait dans son équipe, sur la piste de danse où il a essuyé ses premières humiliations, de monter sur le podium de l'école où il n'a jamais reçu de prix et d'y ouvrir grand ses ailes, comme un papillon au soleil, pour absorber l'adoration, le désir et la jalousie lancinante de ceux qui croyaient qu'il ne deviendrait jamais personne.

Le 26 septembre 1956 fut un vrai jour du jugement. Si Little Richard était la première rock star, Elvis était la première idole du rock. Ce fut le premier à entamer cette étrange odyssée du fond de la salle de classe jusqu'au centre de tous les regards, d'un garçon aux habits extravagants à une figure que tout le monde cherche à imiter, des moqueries à mi-voix à la dévotion ardente, quasiment en un clin d'œil.

Pour ses nouveaux fans, il avait toujours été séduisant, mais ceux qui avaient grandi avec lui savaient qu'à l'adolescence, la dégaine d'Elvis lui valait d'être rejeté par les autres. Devenu jeune homme, il accentua sa différence en adoptant des chemises brodées et des pantalons serrés de gigolo, comme pour narguer les types normaux. Cette rébellion vestimentaire précéda la révolution musicale. Très jeune, sa coupe de cheveux constituait un véritable message, une forme d'expression aussi vitale que sa musique. Il ne transigeait pas avec elle et se fit renvoyer de deux jobs pour avoir refusé de se couper les cheveux. Il passait des heures à travailler sa coiffure et adorait se contempler dans son miroir. Rien à voir avec du simple narcissisme. L'attrance d'Elvis pour son image n'était pas superficielle : c'était une affaire sérieuse.

Au cours de son année précédente passée sous les projecteurs, Elvis s'était lentement et miraculeusement rendu compte de sa beauté ; une beauté si rare qu'elle semblait faire réellement souffrir beaucoup de femmes qui le contemplaient. Par bonheur, il adorait la compagnie des femmes – les adolescentes au parfum de laque qui voulaient juste un autographe, les jeunes filles nubiles de l'ère Eisenhower en jupons froufrounants et en gants blancs qui désiraient le présenter à leur mère, les danseuses de cabaret emplumées prêtes à lui faire passer du bon temps dans la loge d'à côté, jusqu'aux professionnelles

sophistiquées du show-business qui ne savaient pas si elles voulaient le mater ou l'entraîner dans le premier placard venu pour l'embrasser goulûment. L'irrésistible moue d'Elvis avait plus d'importance que son *vibrato*. Toutes ses premières petites amies abondent dans le même sens : il était passé maître dans l'art du baiser. Comme il s'agit d'une activité que la plupart des jeunes gens trop impatients négligeaient, il avait mis le doigt sur quelque chose.

En septembre 1956, Elvis était déjà devenu le plus grand sex-symbol masculin depuis Rudolph Valentino. Ce dernier devait cependant enfiler un costume pour réellement incarner le fantasme qu'il représentait et n'était accessible qu'au cinéma. Elvis, pour sa part, était une rock star d'un nouveau genre ; il avait une beauté extraterrestre, mais si on savait où chercher, on pouvait parfaitement le rencontrer dans le monde réel. Ce mercredi de septembre à Tupelo fut l'une des dernières occasions de ce genre. Elvis était présent, frayant avec les humains, sur le même champ de foire où il devait ruser pour y accéder lorsqu'il était enfant, mais cette fois-ci, il brûlait, consumé par les regards passionnés de toutes les femmes présentes sur les lieux.

Lorsqu'il monta sur scène pour le concert de 14 h 30 devant quelques milliers de jeunes filles surexcitées venues en masse des quatre coins du Sud (l'une d'entre elles, Wynette Pugh, quatorze ans, se ferait connaître plus tard sous le nom de Tammy Wynette), il se contenta de s'amuser avec elles en remuant comme on agite un morceau de viande crue devant des chiens de chasse. Il rôdait sur le devant de la scène, plantait les pieds là où il savait d'expérience qu'il ne risquait rien, puis se penchait vers les filles comme s'il cherchait à les rejoindre. Au moment où elles tendaient les bras pour l'attirer, il battait en retraite, trébuchant à reculons vers son groupe qui ne manquait pas de lui lancer des regards semblant lui dire : « Qu'est-ce que tu viens de faire, El ? »

La musique, elle, n'avait rien de très sophistiqué. Elvis était accompagné de Scotty Moore et Bill Black, les gars avec qui il avait enregistré ses premiers disques à Memphis. L'ampli de Scotty tenait en équilibre sur une chaise de jardin. Un batteur les avait récemment rejoints. Dans leurs vestes à carreaux, les Jordanaïres jouaient des coudes et claquaient des doigts devant un micro. Ils ne jouèrent pas moins de deux chansons de Little Richard. Sur les instructions du

Colonel, ils firent la promo de *Love Me Tender*. C'était moins une affaire de performance musicale que d'aura personnelle. Visiblement, les filles étaient autant captivées par son allure que par sa musique. Ça ne dérangeait pas Elvis, qui avait élaboré un numéro très simple pour les satisfaire, qu'il décrivit de la manière suivante : « J'en rajoutais à chaque fois un petit peu plus, et plus ça allait, plus elles devenaient dingues. »

Cherchant un nouvel angle d'approche pour exprimer son mépris, un journaliste new-yorkais déclara qu'Elvis ne faisait qu'offrir une variante réchauffée du « *hootchie kootchie* », une vieille tradition du show-business. Il avait en partie raison. Elvis déambulait comme s'il s'efforçait d'empêcher son bassin de s'échapper pour aller forniquer de son propre gré. Ce jour-là, c'était comme si les cris stridents des filles dans le public lui signalaient bruyamment qu'elles étaient toutes disposées à lui rendre la pareille. Lors du premier concert à Tupelo, Judy Hopper, venue d'Alamo dans le Tennessee, s'extirpa de la mêlée des premiers rangs et parvint à embrasser Elvis avant que le cordon de policiers bedonnants et transpirants ne la fasse descendre de la scène. Plus tard, elle le rencontra et eut droit à une photo avec lui. « Qu'est-ce que j'aime chez lui ? », dit-elle d'une voix qui n'avait plus rien d'adolescent, subitement aussi charnelle que celle de Barbara Stanwyck. « J'aime absolument tout. » Judy avait quatorze ans.

Elvis changea de chemise pour le concert du soir. Celui-ci fut plus torride et plus adulte quoique presque aussi bref. Après neuf morceaux, ils reprirent la route, direction Memphis. Pendant ce long trajet, le capot s'ouvrit brusquement, bloquant la vue sur la route. Le véhicule n'avait pas de ceinture de sécurité, et seul le bras d'Elvis empêcha Barbara de passer à travers le pare-brise. À cette époque, la Lincoln était l'équivalent d'une merveille du monde, particulièrement à Memphis. Sur le champ de foire, quelqu'un avait certainement dû céder à la curiosité et regardé sous le capot en oubliant de le refermer correctement. C'était un signe supplémentaire qu'Elvis n'était plus en sécurité parmi les siens. Gladys se faisait déjà un sang d'encre en imaginant ce que les fans risquaient de faire à son fils adoré. Tom Parker comptait mettre un terme à ses apparitions pour en faire un personnage uniquement accessible au prix d'un billet de cinéma.

Tels étaient les projets pour les affaires. En revanche, rien n'était très clair sur le plan personnel, qui n'intéressait que très peu le

Colonel. C'était sans importance pour lui. Il n'existait pas de carte routière pour le voyage fulgurant qu'Elvis avait effectué en 1956 à l'âge de vingt et un ans. Comme la majorité des Américains nés au début du ^{xx}e siècle, il avait vu le jour dans un monde où l'électricité était rare, où les rêves se limitaient aux choses dont on pouvait admirer et effleurer les courbes chromées, où les principaux divertissements pour les gens bien comme il faut prenaient la forme d'une église ou d'une autre. Elvis avait atteint l'âge adulte en réalisant qu'il pouvait non seulement acheter une voiture, mais qu'il pouvait de surcroît l'acheter neuve. Et il pouvait se payer non pas une, mais plusieurs voitures neuves, et même en offrir à chaque membre de sa famille élargie, aussi naturellement qu'un adulte ordinaire donne des bonbons à ses enfants. Cette réflexion ne troublait pas Elvis. En vérité, il souhaitait que ça continue. Il voulait se réveiller chaque matin avec à nouveau l'impression d'avoir gagné à la loterie.

Dans le domaine du sexe, tout semblait lui sourire. En 1956, Elvis séparait le monde en trois catégories : les filles gentilles, les filles qu'il croisait sur la route et les filles du show-business. Il avait un certain talent pour les embrasser, mais renâclait toujours à passer à la vitesse supérieure. Cette attitude était moins surprenante à cette époque qu'elle le serait aujourd'hui. Les moyens de contraception étaient quasiment inexistants. Les filles de Memphis avaient beau rêver d'être vues au bras de ce dieu parmi les hommes, elles n'allaient pas s'offrir à lui si facilement. Elvis avait l'impression, probablement à juste titre, que sa mère surveillait ses faits et gestes en permanence, mais le plus démoralisant était qu'il restait désespérément le plus beau de tous, quelles que soient les filles qui se trouvaient dans la même pièce.

À la fin de l'année 1956, il avait dit adieu à sa vie privée, si tant est qu'il souhaitait en avoir une. À son retour à Memphis, il était accompagné de Natalie Wood, sa petite amie de Hollywood lors de la tournée promotionnelle de *Love Me Tender*. Wood attendait davantage d'Elvis sur le plan sexuel que les filles de Memphis. Quand il l'emmena dans la pièce d'à côté pour lui montrer les *rushes*, elle se plaignit qu'il n'avait pas eu la moindre arrière-pensée.

Pour Elvis, ce jour de septembre 1956 fut un interlude unique entre la vie normale et la vie de star, une trêve qui n'allait forcément pas durer. Environ un mois plus tard, il confia un budget à Gladys et Vernon pour qu'ils recherchent une propriété plus grande pour

maintenir le monde à l'écart de l'autre côté de la clôture du jardin. Ils trouvèrent Graceland. Un an après leur emménagement, il fut appelé sous les drapeaux. Quelques mois plus tard, Gladys mourut. Elle avait toujours eu une santé fragile et elle buvait. Elle avait quarante-six ans.

Comme le confia Barbara Hearn : « Après ça, il n'a plus jamais été heureux. »

PLAYLIST – 1956

Elvis Presley, « Hound Dog »

Gene Vincent, « Be-Bop-A-Lula »

Carl Perkins, « Blue Suede Shoes »

Grace Kelly et Bing Crosby, « True Love »

Chuck Berry, « Roll Over Beethoven »

Guy Mitchell, « Singing the Blues »

Doris Day, « Que Sera, Sera »

Bill Evans, *New Jazz Conceptions*

Clarence « Frogman » Henry, « Ain't Got No Home »

Johnny Cash, « I Walk the Line »

6 JUILLET 1957 KERMESSE DE WOOLTON, LIVERPOOL, LES PREMIERS FANS DE ROCK FORMENT UN GROUPE

Little Richard doit son émergence à la radio. Elvis Presley était la créature de la télévision. En 1957, ce nouveau médium avait supplanté la radio et le petit écran était devenu le meuble le plus important du foyer. La télévision est née aux États-Unis, dans des villes où son effet sur la population pouvait se mesurer en comptant le nombre de chasses d'eau actionnées simultanément dans les minutes qui suivaient la fin de certaines émissions. La fréquentation des cinémas était en chute libre. Les salles mettaient la clef sous la porte. Au fil de la décennie, la télévision gagna les zones rurales. Subitement, les producteurs des grands spectacles de variété qui dominaient l'antenne prirent conscience de l'importance d'inclure des artistes qui plaisaient à l'Amérique profonde aux côtés des humoristes juifs et des chanteurs de cabaret. À cet égard, Elvis Presley était une manne céleste.

Les *shows* d'Elvis comportaient toujours une part d'imprévisible. La télévision aime saisir des instants révélateurs sur les visages en gros plan, et avec Elvis, il pouvait se passer quelque chose n'importe quand. La télévision prend toute sa dimension lorsqu'elle flirte avec ses propres peurs. À sa première apparition dans le *Stage Show*, les

producteurs de l'émission, présentée par les frères Dorsey, redoutaient certainement ce qui se passait sous le pantalon d'Elvis. Craignant que les choses ne s'arrêtent pas avec la musique, ils demandèrent à son agent d'aller lui acheter un suspensoir au surplus militaire Army & Navy de Broadway. Le danger planait également lors de ses passages ultérieurs dans le *Steve Allen Show* et le *Ed Sullivan Show*, même si le jeune homme paraissait aussi inoffensif qu'un séminariste et divisait le monde des adultes entre les « *sir* » et les « *ma'am* ».

En 1957, malgré ses vingt-deux ans qui faisaient objectivement de lui un adulte, Elvis s'identifiait toujours à la vague jeune en pleine explosion. Au début de l'année 1956, on estimait à treize millions le nombre d'adolescents sur le sol américain. Cette légion représentait un revenu conjugué de 7 milliards de dollars par an. À peine quelques années plus tôt, le peu d'argent que les adolescents parvenaient à gagner alimentait directement les caisses de la famille. À présent, ils étaient libres de le dépenser comme bon leur semblait, échangeant chaque année 20 millions de dollars contre du rouge à lèvres et davantage contre du déodorant, un produit dont leurs parents s'étaient passés en leur temps. La musique enregistrée était un secteur en pleine expansion. Les adolescents dépensaient 75 millions de dollars annuels en *singles* et les avancées technologiques leur permettaient d'écouter de la musique partout. La première radio à transistor apparut en 1954, et cent mille unités s'écoulèrent en un temps record. En 1957, les entreprises américaines vendaient dix millions de tourne-disques portables par an. Les fabricants commençaient à investir un marché adolescent qu'ils n'avaient jamais remarqué auparavant. Quand ils se lancèrent, la publicité leur emboîta le pas et les médias, flairant l'aubaine, s'engouffrèrent dans la brèche, talonnés par les agents.

Les grands *shows* télévisés américains étaient présentés par des figures du genre d'Ed Sullivan, un personnage à la mâchoire protubérante qui s'était fait un nom à une époque où les reporters se promenaient avec une carte de presse glissée dans leur tour de chapeau et où les lourdes caméras s'agrippaient à deux mains. Ces gens n'appréciaient peut-être pas le rock'n'roll, mais ils saisissaient l'importance de la variété. La nuit du 6 janvier 1957, quand Sullivan présenta Elvis pour sa troisième et dernière apparition dans son émission (le colonel Parker avait tellement fait monter son cachet que toute nouvelle programmation était inconcevable), il avait aussi reçu

Lonnie Satin, The Six Gutis, Sugar Ray Robinson et le ventriloque britannique Arthur Worsley. Sullivan se tourna vers la caméra en prenant son air le plus sincère pour assurer aux familles devant leur poste de télévision qu'Elvis était un jeune homme bien sous tous rapports qui n'avait jamais posé de problème lors de l'émission. Au même moment, le conseil de conscription de l'armée avait déclaré que Presley était apte pour le service militaire et qu'il n'y avait aucune raison à ce qu'il n'enfile pas bientôt l'uniforme. La brève période d'Elvis en rock star rebelle était officiellement terminée.

Alors que l'Amérique profitait des fruits de son essor économique après la guerre, l'Angleterre se résignait à sa récente perte d'influence. Elle était sortie du conflit du côté des vainqueurs, mais voyait lui échapper l'empire pour lequel elle était entrée en guerre. À présent, elle se retrouvait avec une dette considérable. En dépit des propos du Premier ministre Harold Macmillan – « la plupart d'entre nous n'ont jamais connu une vie plus agréable », avait-il déclaré lors d'un discours à Bedford durant l'été 1957 –, l'hégémonie britannique semblait appartenir au passé. Au mois d'avril, une nouvelle pièce de John Osborne avait fait sa première au Royal Court de Londres. *Le Cabotin* mettait en scène Laurence Olivier dans le rôle d'un comédien de seconde zone au bout du rouleau. Le théâtre dans lequel il se produisait était à l'avenant, vétuste et décati. À l'entracte, une comédienne nue sous un drapeau de l'Union Jack montait sur scène et posait en Britannia. La plupart des critiques perçurent *Le Cabotin* comme une attaque virulente contre la nostalgie d'une Angleterre guerrière dont le passé n'était pas aussi glorieux que la mythologie le laissait croire.

À l'époque où Elvis et Little Richard commencèrent à percer, les plus jeunes parmi les adolescents britanniques constatèrent avec un soulagement immédiat qu'ils étaient la première génération à échapper au service militaire obligatoire depuis des années. L'heure était au plein-emploi, ils habitaient chez leurs parents et avaient des revenus. Ils avaient grandi dans l'ombre de la guerre et ne voulaient plus jamais entendre parler d'abnégation et de devoir patriotique. Cette génération avait les yeux braqués sur l'Amérique : westerns, romans noirs, café, jeans, chewing-gum, argot, produits capillaires, et par-dessus tout cette allure complètement américaine qu'ils commençaient tout juste à copier à partir des nouvelles idoles du rock.

En 1957, le chanteur pop canadien Paul Anka participait à une tournée américaine collective intitulée *The Biggest Show of Stars*. Sur sa route, la caravane accueillit quantité de musiciens, de Chuck Berry, Buddy Holly, les Everly Brothers et Jerry Lee Lewis à Carl Perkins, les Drifters, Frankie Lymon, Buddy Knox et Clyde McPhatter. Ce mélange des genres reflétait la variété des artistes qui décrochaient des hits rock'n'roll à cette époque. Anka avait séparé ses congénères en trois groupes : les Noirs, plus âgés que la moyenne, les beaux gosses gominés à l'italienne et les gars du Sud. Ces derniers avaient tendance à boire, jurer et menacer quiconque oserait marcher sur leurs chaussures en daim bleu. La plupart jouaient de la guitare, s'exprimaient avec un accent incompréhensible, usaient d'un épais patois et dégageaient une aisance naturelle. Ces gars du Sud jetaient les bases de ce qu'on identifia plus tard comme le style de la rock star. Le fait qu'ils jouent de la guitare y était pour beaucoup. Les guitares avaient moins d'importance en tant qu'instruments qu'en tant que prolongement naturel de leur aura cool. Bien qu'il soit né dans le Minnesota et qu'il vive en Californie depuis 1952, Eddie Cochran était parfaitement intégré aux gars du Sud parce qu'il avait lui aussi la gueule de l'emploi. Là où Chuck et Fats étaient trop vieux pour que le public ait envie de les imiter, et là où les Italiens étaient trop visiblement attirés par les lumières du show-business, le look de Cochran semblait accessible pour les gosses séduits par la musique.

En 1957, l'historien britannique Richard Hoggart publia *La Culture du pauvre*. Il y partageait ses réflexions sur ce qu'il tenait pour le déclin de l'ascension sociale chez les hommes issus de la classe ouvrière, qui désormais passaient leurs journées dans les *milk-bars*, « aux costumes étriqués, aux cravates peintes et à la démarche "traduite de l'américain" ». Une décontraction particulièrement attirante pour des jeunes gens dont les pères formés à l'armée jugeaient que la seule posture convenable pour un homme était le garde-à-vous. Ces attitudes importées touchaient toutes les couches de la société britannique. Quand *Graine de violence* était sorti en salle, le film et sa bande originale rock'n'roll déchaînèrent quelque chose qu'on n'avait jamais suspecté dans le tempérament britannique. Même les gentilles filles de Cromer¹ avaient succombé et s'étaient mises à hurler avant même de comprendre ce qu'il leur arrivait. Bien que dans son livre *The Teenage Consumer*, le sociologue Mark Abrams assimilât

essentiellement la culture adolescente à la classe prolétaire, les attitudes à l'américaine s'avéraient aussi populaires chez les aspirants officiers que chez leurs futurs subalternes.

À l'époque où John Lennon, seize ans, vivait chez sa tante Mimi dans un milieu classe moyenne respectable sur Menlove Avenue, à Liverpool, les attitudes rock'n'roll étaient presque aussi attirantes que la musique elle-même. On pouvait les adopter facilement et à peu de frais. Les hommes de vingt ans avec un travail pouvaient se payer la panoplie complète du *teddy boy*, mais les plus jeunes, qui allaient toujours l'école et devaient obéir à leurs parents ou à leurs tuteurs, étaient obligés de faire profil bas. Pour rejoindre cette tribu, ils pouvaient simplement retirer leur cravate et relever leur col de chemise, comme James Dean dans *La Fureur de vivre*. Avant qu'on ne les présente, Paul McCartney, quatorze ans, avait déjà remarqué Lennon dans les rues de Liverpool. La mode touchait l'ensemble du pays. Bien avant de se réunir, les membres de cette confrérie naissante s'observaient les uns les autres.

Le père de McCartney avait dirigé son propre orchestre de bal, si bien que le premier instrument de Paul fût une trompette, un instrument difficile qui ne semblait pas destiné à jouer un grand rôle dans le rock'n'roll. Plus important : aux yeux d'un adolescent, les trompettistes n'avaient pas une aussi bonne allure que les guitaristes. La guitare transfigurait son propriétaire. Il persuada son père de lui laisser échanger sa trompette contre cet instrument. Les choix étaient réduits. Comme des centaines d'adolescents partout en Angleterre, il colla son visage contre la vitrine du magasin de son quartier, à la recherche d'un instrument à la fois valable et qui le rapprocherait davantage d'un rocker américain que d'un musicien gominé d'orchestre de bal. La dimension visuelle de cette musique était aussi importante que son pendant sonore.

En Angleterre, le pont qui reliait le vieux monde des *jazz bands* et le nouveau monde du rock'n'roll passait par le skiffle. La grande star du mouvement, Lonnie Donegan, avait fait ses armes en jouant avec les formations de jazz de Chris Barber et Ken Colyer. Avec une poignée de musiciens, il interprétait des chansons de Leadbelly, Woody Guthrie et consorts au milieu des concerts. Le tout avec un amateurisme assumé frisant le comique, avec une guitare, une contrebasse fabriquée à partir d'une caisse à thé et une planche à laver

grattée au dé à coudre en guise de percussion. Ce microspectacle se révéla si populaire que Donegan se mit à voler de ses propres ailes et décrocha bientôt d'énormes succès. On peut dire sans trop exagérer qu'une vague skiffle a déferlé sur le pays en 1956. Ce style prenait pour répertoire des morceaux rapides et accrocheurs, n'exigeait pas d'être un virtuose pour être joué, et on trouvait les outils nécessaires pour l'interpréter dans la cabane de jardin la plus proche. D'un seul coup, les groupes de skiffle se multiplièrent un peu partout, dans les lieux de travail et jusqu'aux églises.

En été 1957, l'heure de gloire du skiffle était déjà passée, mais le mouvement avait galvanisé les adolescents des quatre coins du pays. Donegan occupait la première place du hit-parade avec « Puttin' On the Style ». Ce dernier numéro un britannique à être uniquement disponible en 78 tours était une chanson fantaisiste, datant d'une trentaine d'années, parlant de jeunes gens excentriques et de parents décontenancés. L'un des plus grands attraits du skiffle était qu'il offrait à la jeunesse l'opportunité de prétendre ne pas être anglaise. À Newcastle, Brian Rankin et Bruce Cripps, qui se feraient par la suite connaître sous d'autres noms, formaient un groupe nommé les Railroaders. À Manchester, les frères Barry, Robin et Maurice Gibb, deux desquels portaient encore des culottes courtes, préparaient un spectacle sous le nom des Rattlesnakes. À Belfast, Ivan Morrison avait formé les Sputniks. Dans la banlieue de Londres, James Page, treize ans, jouait dans un groupe de skiffle qui réussit à faire une apparition dans un télé-crochet de la BBC. Huw Wheldon, le présentateur aux airs de maître d'école en costume de tweed, lui demanda ce qu'il voulait faire quand il serait plus grand. « Jouer du skiffle ? », gloussa-t-il. « Non, répondit James, je veux faire de la recherche en biologie. » Ron Wood, neuf ans, fit sa première apparition scénique en tant que joueur de planche à laver dans le groupe de skiffle de son frère aîné. Ils jouèrent « Puttin' On the Style ».

Cette chanson faisait partie du répertoire des Quarrymen lorsqu'ils se produisirent lors de la kermesse de Woolton, banlieue cossue de Liverpool, le 6 juillet 1957. Le premier groupe de John Lennon jouait depuis un an, et son set comprenait tous les grands classiques du skiffle, dont bon nombre étaient issus de la culture noire américaine. Ces chansons parlaient de trains, de labeur, d'évasions de forçats. Le genre de sujets qu'un jeune Anglais modérément timide pouvait

facilement interpréter. Pas besoin d'être soi-même ou de faire semblant d'être amoureux. À vrai dire, la seule chanson de leur répertoire qui parlait de la gent féminine était « Maggie May », vieille scie populaire à Liverpool au sujet d'une prostituée.

Ce jour-là, les Quarrymen jouèrent à trois reprises. Le premier concert eut lieu à l'arrière d'un camion qui suivait le cortège dans les rues. Le deuxième sur le champ de foire où se déroulait la kermesse. Le troisième prit place le soir, dans la salle paroissiale, où on les avait programmés pour divertir les plus jeunes entre les prestations des groupes de bal (comme Ed Sullivan, les responsables de l'église locale comprenaient qu'il était important de proposer un spectacle pour la jeunesse). Le groupe fut photographié pendant son deuxième concert. Ils sont entourés de jeunes garçons qui se sont rapprochés de l'action. John Lennon est le seul du groupe à disposer d'un micro. Il ne porte pas ses lunettes, mais a réussi on ne sait comment à repérer l'appareil photo. Son col de chemise est relevé, ses manches sont retroussées, ses cheveux empilés sur le sommet du crâne et savamment décoiffés. Il s'agit clairement de son groupe. Il n'a pas l'air embarrassé. Il paraît avoir trouvé sa place.

Avant le concert du soir, les Quarrymen traînaient dans les parages pour tuer le temps. C'est à ce moment-là qu'on présenta à John Lennon le garçon d'environ deux ans son cadet qui, invité par un ami commun, avait assisté à leur concert, pressentant que John et lui auraient des choses à se dire. En bons adolescents, il est fort possible que John et Paul se soient passés des formalités d'usage et des poignées de main. Ils traînèrent ensemble et trouvèrent un coin où fumer une cigarette. Puis McCartney demanda d'emprunter la guitare de Lennon. Il l'accorda correctement (Lennon avait appris à jouer avec un accordage de banjo) et se mit à jouer à l'envers – il était gaucher –, enchaînant une série de morceaux rock'n'roll avec une aisance et une assurance qui faisaient mentir son âge, parmi lesquels « Twenty Flight Rock » d'Eddie Cochran, un titre bien plus complexe que n'importe quel morceau du set des Quarrymen. Non seulement Paul connaissait toutes les paroles, mais il avait suffisamment d'énergie pour jouer ces chansons du début à la fin. Encouragé par la forte impression qu'il venait de produire, il s'assit ensuite au piano de la salle paroissiale pour montrer son imitation de Little Richard. C'était incroyable. McCartney, treize ans, avait étudié son jeu de scène. « Son hurlement

semblait provenir du haut de la tête. Un jour, j'ai essayé de le reproduire et j'ai réussi. C'est très simple : il suffit d'oublier tous ses complexes et de se lancer. »

Dans le *Sunday Times* du lendemain, on put lire une critique du film *Le Tour du monde en quatre-vingts jours* et de *Madame Butterfly*, diffusés la veille au soir sur la BBC. Pendant que les Quarrymen se produisaient à la kermesse de Woolton, Althea Gibson, native de Harlem, « première joueuse de couleur des deux sexes à gagner le championnat », avait reçu la coupe des mains de la reine à Wimbledon. Mais plus de soixante ans plus tard, le 6 juillet 1957 est principalement resté dans les mémoires en raison des répercussions de la rencontre de deux adolescents de Liverpool obsédés par le rock'n'roll. Lennon confia qu'il avait été frappé par la capacité de McCartney à imiter les artistes américains. Il savait que McCartney lui était supérieur et qu'il ne progresserait jamais s'il ne s'associait pas à un musicien plus talentueux que lui. Leur alliance produirait peut-être quelque chose de valable. McCartney, pour sa part, avait été épaté par la confiance en soi que dégageait Lennon et par la manière dont il adaptait les paroles de ses chansons pour y ajouter des références au pasteur. Ensemble, ils pourraient imiter toutes sortes de chansons puis les transformer en chefs-d'œuvre fascinants.

Quelques semaines plus tard, ils se croisèrent par hasard dans la rue. Après un échange de banalités, Lennon lui demanda, comme une pensée après coup : « Tu veux faire partie du groupe ? »

McCartney répondit distraitement, comme si lui non plus n'y avait pas trop songé : « OK. »

PLAYLIST – 1957

Paul Anka, « Diana »

Sam Cooke, « You Send Me »

Everly Brothers, « Wake Up Little Susie »

Buddy Holly, « Everyday »

Jerry Lee Lewis, « Great Balls of Fire »

Little Richard, « Lucille »

Chuck Berry, « Rock and Roll Music »

Miles Davis, *Miles Ahead*

Johnny Duncan, « Last Train to San Fernando »

Elvis Presley, « Loving You »

1. Paisible petite ville côtière du comté de Norfolk.

22 MAI 1958

AÉROPORT DE LONDRES

DESCENTE EN FLAMMES

Si le succès ne tenait qu'au talent musical, Jerry Lee Lewis, vingt-deux ans, né à Ferriday, en Louisiane, aurait écrasé toute la concurrence. Il était la première rock star à maîtriser son instrument à la perfection. Dès l'âge de neuf ans, il avait appris à jouer tout seul, faisant preuve d'une autodiscipline qu'on ne lui connaissait pas forcément dans les autres domaines de sa vie ; à la fin de l'adolescence, alors qu'il avait déjà abandonné l'institut biblique, il était capable de chanter et de jouer n'importe quoi – du jazz à Gershwin en passant par le gospel, le blues, tout ce que vous voulez – avec une assurance époustouflante, surtout aux yeux de tous ceux pour qui les rockers étaient des primates comparés aux *jazzmen* et aux orchestres de bal.

Jerry Lee sonnait comme s'il avait été élevé dans la forêt. Son père faisait partie des producteurs de coton qui avaient été frappés de plein fouet par la Grande Dépression et qui ne s'en étaient jamais relevés. Il avait diversifié ses activités en distillant de l'alcool de contrebande, écopant au passage d'un séjour en prison. De confession baptiste, sa famille rejoignit l'Assemblée de Dieu, une secte qui interdisait l'alcool, la danse, le sexe et la musique profane ; en bref, ils tiraient un trait sur tous les domaines de prédilection de Jerry Lee, ce qui permet d'expliquer ses accès de culpabilité vis-à-vis du métier qu'il avait choisi.

Son talent prodigieux rapprochait Jerry d'un artiste de cabaret.

Lorsqu'en 1956 Sam Phillips emmena son protégé, alors âgé de vingt ans, à New York pour négocier une apparition dans l'une des grandes émissions télévisées avant même qu'il n'ait décroché un hit, Jerry Lee joua dans le bureau d'un directeur artistique de NBC. C'est à peine si on le laissa terminer sa chanson. « Si vous ne le montrez à personne d'autre, je vous offre cinq cents dollars », dit l'homme à Sam, comme s'il était question d'un cheval de course.

Il avait visé juste. À sa sortie, le single de Jerry Lee fut un hit national. C'était un succès mérité. Depuis 1956, « Whole Lotta Shakin' Goin' On » avait été repris par des centaines d'artistes, mais aucun d'entre eux n'était capable de l'habiter avec la même frénésie tumultueuse que Jerry Lee quand il l'enregistra au studio de Sam sur Union Avenue, à Memphis. Si Little Richard sonnait comme le vecteur inoffensif d'une force trop puissante pour lui, Jerry chantait comme s'il se baladait avec un monstre en laisse. Quelle que soit l'ampleur du chaos qu'il semait en concert, il lui restait une quantité de mauvais tours en stock.

Son seul défaut – qui fait probablement de Jerry Lee une figure essentielle pour des générations de rockers après lui – était que tout ce talent se retrouvait entre les mains d'un homme aux appétits de guerrier viking, aux manières de mercenaire confédéré et à la docilité d'une mule. Là où ses pairs se contentaient de faire semblant, Jerry Lee était réellement un *redneck* violent et exécrable, et c'était le problème. Paul Anka, jeune Canadien de seize ans propre sur lui, ne s'est jamais remis de leur rencontre lors de cette tournée collective en 1957. « Je n'arrive même pas à décrire à quel point ce type était odieux et imprévisible, se remémora-t-il par la suite, toujours médusé. Une ordure *white trash*, voilà ce qu'il était. » Il en fallait plus à ses camarades sudistes pour s'offusquer de la façade de Jerry Lee, et ils préféraient dire qu'il ne pensait pas ce qu'il disait, même s'ils devaient bien concéder qu'il aurait été capable de se battre avec un panneau de signalisation.

Là où Little Richard jouait le flambeur et Elvis le gentil garçon, Jerry Lee Lewis affichait une assurance largement supérieure aux qualités requises pour monter sur scène et capter l'attention avec un « *weeeeeellllll* » étiré en longueur, se moquait des poses attendues d'une tête d'affiche dans le show-business et flirtait dangereusement avec la pathologie mentale. Il était la première rock star à jouer de son

personnage public, peu importe ce que cela lui en coûtait, déclarant à qui voulait l'entendre qu'il était « né les pieds devant avec la trique » et qu'on le surnommait déjà « Le Tueur » à l'école. Soit ça n'était pas du chiqué, soit il en rajoutait tellement qu'il ne pouvait plus faire machine arrière.

Le succès n'avait aucune emprise sur lui. Il l'accueillit même comme une confirmation tardive de ses convictions. À la fin 1956, il encaissa un chèque de 40 000 dollars de royalties. Cette année-là, le salaire annuel moyen d'un Américain ne dépassait pas les 4 000 dollars. On promit à Jerry Lee qu'il empocherait la même somme six mois plus tard. Mais rien n'est jamais acquis dans le monde du show-business, et cette aubaine pouvait très bien ne pas se reproduire. Son manager Sam Phillips lui conseilla certainement d'en investir au moins une partie. Jerry Lee ne voulut rien entendre. Au contraire, en mars 1957, il revint trouver Sam pour lui réclamer 17 000 dollars de plus. Pourquoi avait-il besoin de cette somme ? « Eh bien, pour acheter des vaches », répondit Jerry Lee.

Sam savait pertinemment qu'il prenait la mauvaise décision mais il lui donna l'argent. Il ne le revit plus jamais et ne reparla plus de ses vaches.

Les premières rock stars étaient loin d'être des voyageurs-nés. Tout particulièrement les natifs du Sud, pour qui le reste des États-Unis s'apparentait déjà à un territoire étranger. Visiter d'autres pays revenait à partir sur la Lune. Pour se rendre à l'étranger, il fallait prendre l'avion et survoler une étendue d'eau, ce qui n'était tout simplement pas normal. À la fin 1957, Little Richard avait abandonné une tournée australienne après le lancement du satellite russe *Spoutnik*, qu'il avait interprété comme un présage de la fin du monde. Désormais, déclara-t-il, il ne jouerait que des chansons religieuses.

Jerry Lee Lewis n'était pas la première rock star américaine à visiter l'Angleterre. Bill Haley y avait fait une tournée en 1957. Il avait alors trente et un ans et la tête suffisamment vissée sur les épaules pour esquiver les pièges tendus par les tabloïds britanniques en quête de sensationnalisme. Jerry Lee n'était pas fait du même bois. Sans compter que ses arrangements domestiques en faisaient une cible plus vulnérable.

Quand on observe ces arrangements depuis le ^{XXI}e siècle, il faut se rappeler que loin d'être une fantaisie inventée par les frères Coen,

cette réalité touchait de nombreux Américains vivant dans les États du Sud. Jerry Lee s'était marié une première fois à quinze ans. Son épouse était la fille de dix-sept ans d'un prêcheur évangéliste itinérant. Deux ans plus tard, il se mit à fréquenter une autre femme qui tomba enceinte et dont les frères l'obligèrent à l'épouser. Malheureusement, son divorce avec sa première femme n'avait pas encore été prononcé. Pour ne rien arranger, son couple dut ensuite composer avec la naissance de deux garçons. Quand la carrière de Jerry Lee commença à décoller, il quitta sa deuxième femme et emménagea avec son bassiste et cousin, Jay Brown. Jay avait une jolie jeune fille prénommée Myra. Jerry Lee l'épousa, bien qu'elle n'ait que treize ans, qu'elle soit sa cousine, et qu'il n'ait pas techniquement divorcé de sa deuxième femme – ni de la première, d'ailleurs.

À présent, il arrivait à l'aéroport de Londres, par une journée ensoleillée du début d'été 1958, sans escompter le moindre problème. À l'époque tous les artistes étrangers en visite sur le sol britannique étaient censés improviser une conférence de presse dès leurs bagages récupérés. Jerry Lee avait emmené quelques amis et des membres de sa famille, et un journaliste chargé de la rubrique potins du *Daily Mail*, nom de plume Paul Tanfield, aborda la jolie jeune fille qui se tenait légèrement à l'écart de la mêlée. Il voulait savoir qui elle était. « Je suis la femme de Jerry Lee », répondit-elle avec toute la joie et la fierté de la jeune mariée qu'elle était.

Myra regretterait ces mots pour le restant de sa vie. Elle aurait pu facilement éviter cette bourde. Après tout, elle était aussi la fille du bassiste de Jerry Lee – un meilleur alibi. Mais elle avait lâché le morceau, et le représentant de la presse de Sa Majesté flaira le scoop. Il voulait des détails. « Quel âge avez-vous ? », demanda-t-il, stylo à la main. Craignant d'avoir commis une gaffe, Myra tenta de noyer le poisson. « Quinze ans », mentit-elle en priant que la réponse mettrait fin à son calvaire. Ce fut tout le contraire. Une fois que le groupe fut descendu au Westbury Hotel, dans le quartier de Mayfair, la meute de journalistes était sur les dents et Jerry Lee, vingt-deux ans et peu enclin à la diplomatie, dut gérer la crise à l'aveugle, sans attaché de presse pour l'épauler.

On l'avait pourtant prévenu. Sam Phillips lui avait dit que ce n'était peut-être pas une bonne idée d'amener Myra avec lui en Angleterre, où une nymphette serait inévitablement une proie facile

pour une presse obsédée par la décadence morale de la génération des *coffee bars*. Judd, le frère de Sam, fut encore plus franc. Il dit précisément : « Tu vas foutre en l'air le plus grand talent de ce pays si tu fais ça. » Mais Jerry était borné et amoureux. Pas question de partir sans Myra. Une fois encore, Jerry Lee était victime de ses propres certitudes. Quand il mettait les gaz, il était hors de question de lever le pied.

La tournée devait durer six semaines, avec trente-sept dates dans tout le pays. Sam avait confié les opérations à Oscar David, vétéran de la profession dans la scène country et ancien manager de Hank Williams, qui devait par conséquent en connaître un rayon sur les clients difficiles. Il n'avait cependant pas pris en compte que l'artiste qu'on lui avait confié était issu d'une génération différente, qu'il était prêt à fournir des réponses sincères aux questions indiscretes et qu'il se trouvait dans un pays où la presse ne s'effarouchait pas devant un scandale sexuel. Au contraire, elle se frottait les mains et ravitaillait ses réserves d'encre.

Lorsque Jerry Lee monta sur la scène du Regal à Edmonton vêtu de son costume rose criard à revers pailletés, sa musique fut complètement occultée par ce nouveau scénario qui le présentait en émissaire venu débaucher la jeunesse néo-élisabéthaine avec ses mœurs de péquenaud consanguin. Dans le public se trouvait Harry Webb, natif de Cheshunt, dans le Hertfordshire, âgé de dix-huit ans. Le manager d'Harry venait tout juste de l'informer qu'il s'appelait désormais Cliff ([falaise] en l'honneur du rock) Richard (en l'honneur de l'interprète de « Tutti Frutti »). « Le public hurlait : “Voleur d'enfants !”, se remémora Cliff. Je me fichais bien de savoir qui était sa femme. Tout ce que je voulais, c'était écouter sa musique. »

Les choses se dégradèrent lors des autres concerts londoniens. Oscar Davis ne parvenait pas à gérer la crise et Jerry Lee avait tendance à éteindre les incendies à coups de bidons d'essence. Quand la presse lui demanda si Myra était vraiment en âge de se marier avec lui, il ne put s'empêcher de remettre de l'huile sur le feu : « Regardez-la bien ! » Oscar tenta en vain de solliciter l'ambassade des États-Unis à Londres pour organiser un mariage en bonne et due forme en argumentant que le bâtiment se trouvait en territoire américain. Les chroniqueurs s'en donnèrent à cœur joie. L'affaire fut même portée au Parlement. L'opinion publique frémissait d'indignation.

L'inévitable devait arriver. La Rank Organisation, qui gérait vingt-sept salles où Jerry Lee devait se produire, fit pression sur les agents Lew et Leslie Grade pour qu'ils annulent la tournée. Jerry Lee claironna qu'il avait assez d'argent de toute façon et qu'il trouverait bien des salles où jouer aux États-Unis. Oscar Davis resta sur place pour tenter d'obtenir un règlement à l'amiable auprès des Grade au sujet des 100 000 dollars de manque à gagner estimés pour la tournée. De retour à New York, Jerry Lee fit mine de tenir bon, donnant une interview un bras sur l'épaule de sa très juvénile épouse mâchant un chewing-gum, esquivant les questions sur son mariage en la serrant contre lui, toisant ses interlocuteurs d'un air menaçant et rétorquant « Monsieur, pas de questions personnelles » avec le sourire du « Killer ».

Aux États-Unis, le retour de flamme fut instantané. Sam Phillips découvrit que les distributeurs renvoyaient tellement d'exemplaires du nouveau single de son poulain qu'il risquait de devenir le premier simple de l'histoire de l'industrie à être livré disque d'or et retourné disque de platine. La chanson n'était plus diffusée à la radio. Vu la nature du scandale, son titre, « High School Confidential », ne faisait rien pour arranger les choses.

Jerry Lee refusait d'admettre qu'il avait raté son coup et commis une erreur de jugement en emmenant Myra en Angleterre. Ils restèrent ensemble pendant dix ans. Comme on pouvait s'y attendre, leur union connut son lot d'abus psychologiques et physiques, mais ils s'aimaient suffisamment pour continuer à se parler après leur séparation. Roland Janes, guitariste sur de nombreux morceaux de Jerry Lee, livra une réflexion qui serait valable pour de nombreux mariages de rock stars à l'avenir : « Myra a grandi ; lui, jamais. »

« C'est regrettable qu'il ait exposé aussi publiquement sa vie intime », déclara par la suite Leslie Grade, un agent de la vieille école qui avait représenté Jack Benny, Danny Kaye, Bob Hope et des centaines d'autres stars – des stars pour qui l'étalage de leur vie personnelle n'avait jamais fait partie de leur travail. Chez cette nouvelle génération de rockers, la frontière entre vie publique et privée n'existait pas vraiment.

Et Jerry Lee en paya le prix fort. Il confia plus tard que son cachet était passé de 10 000 à 250 dollars la soirée, ce qui est peut-être légèrement exagéré, mais rend bien compte de sa déchéance. Il ne

retourna pas en Europe avant la décennie suivante et ne retrouva jamais sa stature de star du rock'n'roll aux États-Unis. Il retenta réellement le coup quand il se réinventa en chanteur country spécialisé dans les complaints *honky tonk* qui exprimaient son état d'esprit à l'époque où il était rentré chez lui après cette semaine de l'année 1958 : le remords.

Le repli erratique de Jerry Lee Lewis de Londres donna du grain à moudre à la thèse de la presse généraliste, pour qui les rock stars étaient des personnages fondamentalement ridicules, des individus sans principes qui devaient leur succès éphémère aux manœuvres de leurs agents. Bien que le rock se fût révélé bien plus durable qu'un simple engouement, elle n'avait pas l'intention de le prendre au sérieux. La presse adulte avait semble-t-il identifié ce que le *Times* décrivait comme « l'auto-apitoiement et la rancœur qui frappent la jeunesse moderne » et avait l'adresse des charlatans qui se disaient capables de remédier à ce mal. Dans un épisode du *Phil Silvers Show*¹ intitulé « Rock'n'Roll Rookie », les protagonistes accueillent une nouvelle recrue : une star du rock'n'roll devenue subitement riche, un brave gars de la campagne appelé Elvin Pelvin, qui s'avère bien entendu une proie facile pour les facéties de Bilko. Vers la même époque, les humoristes britanniques Frank Muir et Denis Norden élaborèrent un sketch satirique pour Peter Sellers, une attaque à peine voilée contre le grand manitou du rock britannique, Larry Parnes, et son cheptel de jeunes ahuris qui, comme par hasard, logeaient dans son appartement de Mayfair. On y trouve une réplique inoubliable du manager, furieux face à l'incompétence de ses disciples : « Combien de fois faut-il vous le répéter ? Le trou de la guitare vers l'extérieur ! »

PLAYLIST – 1958

Jerry Lee Lewis, « Breathless »

Peggy Lee, « Fever »

Chuck Berry, « Johnny B. Goode »

Buddy Holly, « Rave On »

The Royal Teens, « Short Shorts »

Cliff Richard, « Move It »

Eddie Cochran, « Summertime Blues »

The Kingston Trio, « Tom Dooley »

South Pacific, bande originale du film

Duane Eddy, « Ramrod »

1. Sitcom américaine (1955-1959) mettant en scène la vie d'un régiment perdu au fin fond du Kansas.

3 FÉVRIER 1959 CLEAR LAKE, IOWA ALLER SIMPLE VERS LE CIEL

Tout le monde adorait Buddy Holly. « That'll Be the Day », « Oh Boy », « Peggy Sue » et « Rave On » avaient été des hits aux États-Unis et dans le monde entier. Contre toute attente, son style western bop si singulier faisait l'unanimité. Il avait même atteint le sommet du hit-parade rhythm'n'blues. Il était passé dans toutes les grandes émissions télévisées : *The Ed Sullivan Show* aux États-Unis et *Sunday Night at the London Palladium* au Royaume-Uni. Il faisait des tournées en tête d'affiche. Il était célèbre. Même ses lunettes étaient connues. Et pourtant, en hiver 1958, un an à peine après avoir décroché la première place du classement US Hot 100, Buddy Holly, vingt-deux ans, n'avait plus un sou en poche.

Né en 1936, dernier-né d'une famille démunie mais mélomane, Charles Holley avait peu de raisons de croire qu'il ferait quelque chose de sa vie. Dans une rédaction scolaire écrite en 1953, il avait dressé la liste de ses nombreux défauts avant de déclarer : « J'aimerais gagner ma vie en jouant de la musique western si j'ai assez de talent, mais je dois attendre de voir comment les choses vont tourner. » D'après Gary Tollett, vocaliste sur plusieurs morceaux de Holly, issu du même genre de ville de l'Ouest texan des environs de Lubbock que Larry McMurtry avait dépeint dans *La Dernière Séance*, les jeunes de leur génération « pensaient plus à travailler qu'à s'amuser ». Holly fut le premier membre de sa famille à terminer ses études secondaires. Avec

beaucoup de chance, pensait-il, il deviendrait peut-être dessinateur industriel.

La mauvaise passe qu'il traversait en 1958 résultait en partie des arrangements qu'il avait conclus au cours de sa fulgurante ascension vers la célébrité. Avec son groupe, les Crickets, il enregistrait ses hits dans un studio de Clovis, au Nouveau-Mexique, propriété d'un musicien et producteur plus âgé nommé Norman Petty. Ce dernier ne portait pas vraiment le rock'n'roll dans son cœur, mais était parvenu à leur obtenir deux contrats sur deux labels appartenant à Decca – un pour les Crickets, un autre pour Buddy en solo. Figure paternelle sans qui ils seraient certainement restés dans l'anonymat à Lubbock, Petty intervenait dans le processus créatif, tantôt pour écrire des paroles, tantôt pour leur demander d'ajouter des chœurs qui séduiraient les radios, si bien que son nom apparaissait fréquemment dans les crédits des chansons. Bien sûr, personne ne contestait la paternité des compositions ni le partage des royalties en 1957, alors qu'ils surfaient sur une succession de hits. Ils étaient trop occupés à parcourir le globe, profitant au maximum de l'adhésion soudaine et universelle qu'ils suscitaient. Ils comptaient tirer tout cela au clair une fois que les choses se seraient calmées. Mais l'année suivante, alors que Buddy avait vécu l'équivalent d'une vie entière en à peine douze mois, qu'il s'était marié, avait emménagé à Greenwich Village, fréquentait les clubs de jazz, prenait des cours de théâtre et envisageait d'enregistrer dans un style différent, les choses commencèrent évidemment à se gâter.

La nouvelle femme de Holly, María Elena, était new-yorkaise. Il l'avait demandée en mariage dès leur premier rendez-vous et elle avait accepté. De confession baptiste, la mère de Holly n'appréciait guère de savoir son fils marié à une catholique hispanique. Employée de sa compagnie d'édition, María Elena connaissait New York comme sa poche. Holly, pour sa part, avait grandi dans une petite ville texane balayée par le vent qui se targuait d'être la boucle de la ceinture de la Bible¹. María Elena lui fit remarquer que tous ses revenus filaient dans le compte en banque de Petty avant d'être redistribués à Holly et aux Crickets. C'était une nouvelle de mauvais augure. C'était un scénario éculé : fraîchement débarquée dans la grande ville, la jeune star rencontre de nouveaux associés qui se retournent contre ses vieux camarades qui l'avaient aidée à quitter sa petite ville. Prise entre deux

feux, la jeune star pense pouvoir contenter tout le monde.

Petty avait toujours redouté que le succès monte à la tête de ses protégés. Il en avait très tôt décelé les signes prémonitoires le jour où, de retour d'un rendez-vous avec des filles en dehors de la ville, ils s'étaient tous acheté une moto assortie flambant neuve et hors de prix. À l'heure où ses craintes semblaient devenir réalité, Petty faisait profil bas, convaincu que tout ce cirque serait de courte durée.

Holly voulut couper les ponts avec son manager en pensant naïvement qu'il suffirait de calculer les sommes dues à chacun pour que tout le monde en ressorte satisfait. Ce ne fut pas le cas, si bien qu'à la fin 1958, avant même que les avocats n'aient achevé leur coûteux travail, Holly se retrouvait dans la position peu enviable de la célébrité universellement adulée et totalement ruinée.

C'est alors qu'entra en scène Irvin Feld, promoteur du *Biggest Show of Stars*, la tournée à laquelle Holly avait participé en 1957. Holly voulait que Feld devienne son agent et lui décroche des engagements pour couvrir ses dépenses et financer des sessions en studio. Feld avait mis sur pied une tournée passant par des salles de seconde zone peu engageantes dans les étendues glaciales du nord du pays, au plus profond de l'hiver. Avec l'optimisme débonnaire du promoteur qui ne comptait pas être du voyage, Feld intitula son événement la *Winter Dance Party*. L'affiche comptait le jeune Latino Richie Valens, qui venait de se faire connaître avec « La Bamba », l'homme de radio et chanteur pop J. P. Richardson, alias « The Big Bopper », et les jeunes gominés new-yorkais de Dion and the Belmonets. Comme les préventes ne décollaient pas, Feld invita Buddy à rejoindre la tournée en guise de tête d'affiche contre un salaire hebdomadaire de 3 000 dollars. Holly n'avait pas vraiment le choix. Les musiciens, même les plus célèbres, devaient choisir entre jouer et mourir de faim.

Si on se fiait à son itinéraire, la *Winter Dance Party* ne promettait pas d'être une partie de plaisir. La tournée ressemblait davantage à une tentative de cartographier le milieu de nulle part. Elle débutait au Million Dollar Ballroom, à Milwaukee, pour s'achever au Riverside Ballroom à Green Bay, Wisconsin. Ces lieux étaient loin d'être des salles de premier ordre. C'était le genre de purgatoire où l'on expédiait traditionnellement les gens du show-business en guise de châtiment.

Les musiciens se déplaçaient dans deux bus scolaires antédiluviens, des véhicules parfaitement acceptables pour conduire des enfants à

l'école sur un court trajet, mais qui laissaient à désirer lorsqu'il s'agissait de parcourir de longues distances au beau milieu de l'hiver. La plupart de leurs passagers étaient nés au milieu de la Grande Dépression, si bien qu'ils ne se plaignaient pas beaucoup, mais cette expédition était différente. Il y avait dans ce bus des hommes qui avaient combattu en Corée et qui ne s'étaient jamais attendus à connaître de nouveau des températures aussi glaciales. Ils luttèrent contre le froid en buvant des lampées de whisky mélangées à du liquide de bain de bouche. Les quelques radiateurs équipant les bus avaient récemment succombé au gel quand la tournée était passée dans la partie septentrionale du trajet, dans des régions où le mercure dépassait rarement la barre du zéro degré. Lorsque le bus tomba une nouvelle fois en panne, ses occupants, serrés les uns contre les autres, firent brûler des journaux dans l'allée du véhicule pour se tenir chaud.

Certains avaient attrapé la grippe. Un malheureux dut même partir à l'hôpital pour faire soigner ses engelures. Vers le milieu de la tournée, la fatigue et le mal du pays proverbiaux furent aggravés par un manque d'hygiène généralisé. Chaque soir après le deuxième concert, tous les musiciens ôtaient leurs tenues de scène maculées de sueur et les laissaient moisir à l'arrière du véhicule, si bien qu'une odeur pestilentielle régnait dans le bus. La puanteur était telle que même les plus jeunes s'en plaignaient.

Le *show* suivant devait avoir lieu le 2 février au Surf Ballroom de Clear Lake, dans l'Iowa. Ce nom évocateur de ciel bleu azur et de vagues tempérées était dérisoire. Cette région lointaine digne de *Fargo* se trouvait à des milliers de kilomètres du premier océan tempéré et plus proche des Grands Lacs, balayée par des vents souvent menaçants qui, au mois de janvier, transperçaient quiconque n'était pas correctement protégé par de multiples couches de vêtements. À la suite de leur dernière panne, ils avaient été sauvés d'une mort certaine grâce à l'intervention de la police. En bons Texans, Buddy Holly et son groupe, qui comptait Waylon Jennings, un gars de sa ville natale, supportaient mal le froid. Mais comparé à Ritchie Valens, natif de Los Angeles, qui s'était embarqué dans la tournée vêtu d'une simple veste en coton et qui gémit bien vite de douleur, ils faisaient preuve d'une endurance digne de soldats russes.

Même au point le plus critique du voyage, personne ne songea à appeler leur manager pour qu'il vienne les délivrer de cette caravane

infernale. Ils ne lâchaient pas. Seule la question du linge les força à aborder le problème. Buddy Holly, qui en tant que tête d'affiche gagnait plus que le reste des artistes, envisageait de louer un petit avion pour se rendre au prochain concert à Moorhead, Minnesota. Sans blanchisserie dans les parages à Clear Lake, sa seule chance était d'arriver à Moorhead à temps pour y faire laver ses vêtements et les récupérer avant le début du concert. Sa décision était prise. Cette nuit-là, ils clôturèrent le second concert de Clear Lake avec leur reprise de « Great Balls of Fire » de Jerry Lee, puis le promoteur les conduisit immédiatement à leur avion.

Ils avaient trouvé un aérodrome non loin de là ainsi qu'un pilote de vingt et un ans prêt à les emmener à Fargo, où ils prendraient un taxi pour Moorhead. Seuls Buddy et deux membres de son groupe étaient censés être du voyage, mais dès qu'ils eurent vent du projet, Valens et The Big Bopper rachetèrent leurs billets à 36 dollars aux membres du groupe et, à la fin du concert, rejoignirent en toute hâte l'aérodrome aux côtés de Buddy. Il faisait nuit, il neigeait, et l'avion, un Beechcraft Bonanza, n'avait que quatre places, pilote compris. Soit ce dernier n'avait pas lu le bulletin météo, soit il était trop enthousiaste à l'idée de transporter des passagers aussi prestigieux pour refuser de décoller.

Le Beechcraft décolla juste avant 1 heure du matin le 3 février 1959, sous les yeux du propriétaire de la compagnie aérienne. Ce dernier vit la queue de l'appareil s'élever dans les airs avant de progressivement perdre de l'altitude. Tous les contacts radio avec l'avion échouèrent.

Il fallut attendre 9 h 30 le lendemain matin pour qu'un autre avion décolle afin de retrouver la trace du Beechcraft. On découvrit les débris de l'appareil à seulement douze kilomètres de l'aérodrome. L'aile droite avait heurté le sol, puis l'avion s'était enfoncé dans la neige et le sol à près de 270 kilomètres à l'heure. Projetés hors de l'appareil, les trois musiciens avaient succombé à de graves traumatismes crâniens. Le pilote était resté coincé dans l'épave.

Relayée par les stations radio, la nouvelle se propagea dans tout le pays. La propre famille de Holly apprit sa mort sur les ondes. Après un voyage en bus relativement confortable, les autres musiciens, qui n'avaient pas eu les moyens de se payer le vol, apprirent la nouvelle à leur arrivée dans la ville suivante. Il n'y eut pas d'hystérie. Les deux

concerts initialement prévus furent condensés en un seul. Le promoteur organisa une brève audition pour permettre à des talents locaux de remplir l'affiche. Les gagnants étaient un groupe de Fargo mené par Robert Velline, quinze ans, qui se ferait connaître deux ans plus tard sous le nom de Bobby Vee. Les musiciens poursuivirent la tournée et jouèrent le soir même. Waylon Jennings assura les parties vocales de Buddy. Le nombre de spectateurs atteignit les deux mille personnes – l'incident avait attiré les curieux. En quelques jours, Feld recruta une poignée de grands noms engagés dans ses autres tournées pour les intégrer à la *Winter Dance Party*. Pour ses deux dernières semaines, la tournée accueillit Jimmy Clanton et Frankie Avalon en réservistes.

Deux mois après le crash, premier signe que cette tragédie refusait de mourir avec ses victimes, on retrouva le pistolet de Buddy Holly non loin du site, alimentant des rumeurs selon lesquelles l'accident aurait pu être causé par une bagarre à bord de l'appareil. « Bien sûr que Buddy avait un flingue, expliqua le brave Jerry Allison des Crickets. Tout le monde en avait un. C'est marrant, les flingues. »

Personne n'aurait pu prédire à quel point cette tragédie fut une aubaine commerciale. Le lendemain du crash, on aperçut des jeunes s'éloignant de l'épave avec des vêtements des victimes. Le mercredi après-midi, les journaux rapportèrent une hausse de la demande pour les disques des musiciens morts dans l'accident. Buddy Holly fut enterré à Lubbock une semaine plus tard. Mille personnes assistèrent aux funérailles. Le lundi suivant, sa maison de disques annonça la sortie d'un album intitulé *The Buddy Holly Story*. Toute histoire a besoin d'une fin. On peut dire de Buddy Holly qu'il était la première rock star à posséder une histoire.

La postérité des chansons de Holly est garantie parce que sa disparition tragique jette sur chaque note une lueur mélancolique. Juste avant sa mort, il caressait de multiples projets qui l'enthousiasmaient. Il allait tout faire lui-même. Il voulait lancer sa propre compagnie de transport routier. Il était optimiste. On peut en dire autant de la plupart des rock stars qui disparaîtraient les années suivantes et dont la mort serait inextricablement liée à la sienne, comme s'il s'agissait d'une tradition aussi terrible qu'émouvante. Il était la première rock star à devenir plus rentable après sa mort. Tous ses ayants droit – sa femme, sa famille et Norman Petty – déclarèrent

initialement ne pas vouloir exploiter sa mémoire avant de tout commercialiser, jusqu'aux moindres fragments, chutes de studio et maquettes.

Contrairement à Elvis, il n'y avait rien de surnaturel chez Buddy Holly, que ce soit dans son look ou dans sa musique. Il ressemblait à un jeune gars ordinaire. Ses lunettes lui donnaient un air plus sérieux qu'il ne l'était réellement. Les idées de ses chansons, inspirées par des dialogues de films ou les prénoms de ses petites amies, semblaient à la portée de n'importe qui. Il n'avait pas une voix hors du commun. N'importe quel groupe amateur pouvait s'imaginer produire le même genre de vacarme. De plus, les Crickets et lui ressemblaient beaucoup plus à un gang que le reste de la concurrence. En les regardant jouer, on pouvait discerner comment chaque membre contribuait au son du groupe. On observait les doigts de Holly glisser sur le manche avant de tenter d'imiter ses mouvements dans notre chambre. On pouvait s'exercer à reproduire son hoquet emblématique et sa légère autodérision. Il était aussi populaire auprès des garçons qu'Elvis auprès des filles, mais pour des raisons différentes. Il était la rock star la plus influente de son époque, et peut-être de tous les temps. Être influent ne veut pas dire avoir du talent ou du succès, mais montre à quel point vous pouvez être un modèle pour autrui. Buddy Holly est le précurseur de l'éthique « do it yourself » du rock'n'roll. Il poussa des milliers d'auditeurs à faire de la musique. Tous les groupes électriques du début des années soixante avaient au moins une chanson de Buddy Holly à leur répertoire.

« Ça, c'est un groupe. Je n'ai jamais vu ça. Je veux faire la même chose », pensa John Fogerty, adolescent de treize ans vivant à Berkeley, en Californie, en contemplant la pochette de *The « Chirping » Crickets*. Bien qu'Holly et son groupe aient porté des costumes et des nœuds papillons et qu'à la télévision ils aient employé le plus gros de leur énergie dans leur sourire, le fait qu'ils jouent de leurs propres instruments a contribué à leur immense succès. Une guitare électrique comme la Fender de Holly faisait autant office d'accessoire de scène, d'engin industriel et de totem de fan que d'instrument. La guitare offrait un alibi valable à tous ceux qui étaient trop gênés à l'idée de chanter devant un micro. Ils ne se contentaient pas de jouer : ils manœuvraient une machine. La guitare donnait l'impression qu'ils étaient là pour travailler.

Devant son poste, John Lennon avait été ébloui quand Holly était apparu dans *Sunday Night at the London Palladium* en 1958, fasciné par le mouvement de ses doigts, sa Fender et ses lunettes, et s'était imprégné de toutes les nuances de cette démonstration si rare, précieuse, unique et exclusive de trois minutes qui dévoilait les arcanes de ces sonorités magiques. La première maquette de son groupe, les Quarrymen, était une reprise de « That'll Be The Day ». Pour leur nom et leur apparence, les Beatles se sont directement inspirés des Crickets.

Même Mick Jagger, ce snob qui ne jurait que par le blues, était allé voir Holly jouer à Londres en 1958. Le premier véritable hit des Rolling Stones s'appelait « Not Fade Away » – c'était une chanson de Holly.

Dans le public venu écouter Holly à la Duluth Armory, seulement quelques jours avant sa mort, se trouvait Robert Zimmerman, de Hibbing. « On aurait dit qu'il était entouré par une sorte de halo », dira-t-il plus tard. Dans un sens, c'était la vérité. Il dégageait la pureté d'un martyr. Il avait aussi laissé derrière lui des chansons et un style d'écriture qui allaient perdurer. Au début des années soixante, la renaissance du rock'n'roll fut amorcée par les enfants de Buddy Holly.

PLAYLIST 1959

Buddy Holly, « It Doesn't Matter Anymore »

Wilbert Harrison, « Kansas City »

Bobby Darin, « Mack the Knife »

The Clovers, « Love Potion Number 9 »

Ray Charles, « What'd I Say »

The Drifters, « There Goes My Baby »

Frankie Ford, « Sea Cruise »

Brenda Lee, « Sweet Nothin's »

Santo & Johnny, « Sleep Walk »

Lloyd Price, « Personality »

1. « Bible Belt », surnom de la zone du sud des États-Unis où se concentre une forte population chrétienne fondamentaliste.

1^{er} JUILLET 1960 LONDRES, LA NAISSANCE DU *GUITAR HERO*

Brian Rankin est l'une des rock stars les plus influentes que l'Angleterre ait jamais produites. Peu importe que son vrai nom soit méconnu jusque parmi les érudits du rock. Ni qu'il n'ait jamais rien dit ou fait d'inoubliable. Et le fait qu'il n'ait jamais été particulièrement original n'y change rien non plus.

Brian est né à Newcastle en 1941, à une période où l'Angleterre était l'une des rares régions d'Europe à échapper à l'occupation nazie. Son père travaillait dans les chemins de fer. Sa maison n'avait pas de salle de bains. Adolescent, il voulut apprendre un instrument de musique. Le premier qui se présenta était un banjo, qu'il jouait dans le style des *jazz bands* « traditionnels » de La Nouvelle-Orléans. Quand il découvrit Buddy Holly, il troqua son banjo contre une guitare acoustique Hofner Congress demi-caisse à 16 guinées.

Il s'associa ensuite à un autre gosse de Newcastle, Bruce Cripps, au sein d'un groupe de skiffle, les Railroaders¹. À plus de trois cents kilomètres de là, sur la côte ouest de l'Angleterre, John Lennon avait lui aussi formé un groupe de skiffle au nom tout aussi artisanal². Afin d'américaniser leur groupe, un impératif naturel pour quiconque tentait de pratiquer ce nouvel idiome, Bruce Cripps se renomma Bruce Welch et Brian Rankin se créa une nouvelle identité en associant le surnom dont l'affublaient ses camarades de classe à cause de sa démarche de cow-boy et le prénom d'un chanteur country qu'il avait

vu se produire à Newcastle. Il devint Hank Marvin. Un nom parfait pour un noble vagabond solitaire armé d'un revolver ou d'une guitare. Il avait en outre une résonance particulière auprès des jeunes gens qui avaient grandi dans les années cinquante. Né quelques mois plus tôt que Brian, Bob Dylan déclarait qu'il « aimait toutes sortes de Hank ».

Hank Marvin et Bruce Welch étaient issus d'un milieu modeste, mais ils étaient allés au collège – autrement dit, ils auraient pu poursuivre leur scolarité et envisager une carrière professionnelle. Indice révélateur du fossé qui séparait les enfants nés pendant la guerre et leurs parents qui l'avaient vécue, personne n'empêcha Hank et Bruce, encore adolescents, de partir s'installer à Londres pour tenter de percer dans la musique, un milieu dont ils ne connaissaient strictement rien. Ils connurent le froid et faillirent mourir de faim jusqu'à ce qu'une chance se matérialise en la personne d'un jeune Anglo-Indien nommé Harry Webb, qui venait de changer son nom en Cliff Richard et recherchait des musiciens. Le groupe comptait également Tony Meehan et Terence « Jet » Harris. Ensemble, ils devinrent les Shadows. La carrière de Cliff Richard décolla immédiatement, entraînant des retombées naturelles sur son groupe qui enregistra bientôt des disques instrumentaux pour la même maison de disques que son chanteur.

Comme les golfeurs, les musiciens ont tendance à croire que la perfection est une question de matériel, et le jeune Hank ne dérogeait pas à la règle. Il persuada Cliff qu'il lui fallait absolument une guitare semblable à celle de Buddy Holly sur la pochette de *The « Chirping » Crickets*. Cliff accepta et écrivit à l'entreprise de Leo Fender, implantée dans la Californie lointaine. On leur envoya un luxueux catalogue des produits de la marque qu'ils contemplèrent comme s'ils avaient tenu le premier numéro de *Playboy* entre les mains. Ils choisirent la guitare la plus chère et la plus perfectionnée de la liste.

La Stratocaster était une version améliorée de la Telecaster, un modèle plus ancien et fonctionnel conçu par Leo Fender. Ses lignes lui donnaient un aspect aérodynamique. Elle était si sensuelle qu'il aurait fallu un permis pour la transporter, tout particulièrement dans le cas du modèle que Hank avait commandé : couleur flamant rose, manche en érable moucheté, *tremolo* et mécanismes plaqués or. Son numéro de série était le 343436. Elle coûtait environ 120 livres sterling, une somme qui, à l'époque, représentait l'équivalent de huit semaines de

travail pour un Britannique moyen. En pleine période d'austérité d'après-guerre, ils durent trouver un moyen de contourner les lois sur les importations de produits coûteux pour la réceptionner à Londres. La Stratocaster de Hank, qui arriva enfin au printemps 1959, était la première guitare de ce type à toucher le sol européen. Cet instrument irrésistible combinait les lignes futuristes d'une voiture de luxe et l'extrême sophistication d'un smartphone. Unique en son genre, venue du pays d'origine de cette nouvelle musique, la guitare fut accueillie à Londres comme un objet de culte. Lorsque Hank l'apportait pour jouer dans les clubs prisés des musiciens, les fidèles se massaient autour d'elle comme pour la vénérer.

La Strat ne lui servait pas uniquement à frimer. « On aurait dit une machine du futur, se remémora-t-il. Elle était sensuelle et lisse, mais le *vibrato* me permettait aussi un jeu plus expressif. » Grâce à cet instrument, Hank pouvait à présent réaliser des prouesses dont il n'avait jamais été capable auparavant, comme étirer les notes grâce au *tremolo*, et ainsi atteindre son premier objectif : produire des sons qui ne ressemblaient pas à ceux d'une guitare. Ce genre de détails n'échappait pas aux autres musiciens. Les jeunes Anglais qui découvrirent les Shadows sur le petit écran étaient surtout séduits par l'aspect visuel du spectacle. Leo Fender déclarait avoir pensé à la forme de la guitare avant tout le reste, si bien qu'elle se portait comme un vêtement. Avec son costume étincelant, ses lunettes rectangulaires (empruntées à Buddy Holly) et sa Stratocaster contre la hanche, Hank Marvin devint immédiatement le musicien anglais le plus imité.

Ceux qui ne possédaient pas de guitare ou ne savaient pas en jouer pouvaient se munir d'une raquette de tennis pour mimer ses solos au son des disques des Shadows. La guitare électrique était le prolongement logique des jouets avec lesquels ces jeunes garçons jouaient à la guerre dans leur enfance. Lorsqu'ils entraient dans l'adolescence et que leurs héros passaient des cow-boys aux musiciens de rock, les objets qu'ils convoitaient n'étaient plus les Colt .45 mais les Vox AC30³. En parallèle, les hits instrumentaux des groupes à guitares comme les Shadows transmettaient les valeurs de noble sacrifice traditionnellement véhiculées dans les récits d'aventures à la *Boy's Own*⁴.

Le 1^{er} juillet 1960, les Shadows sortirent le single « Apache ». « Accrochez-vous à votre scalp », recommandait la campagne

publicitaire. « Apache » offrait une évocation trépidante de l'ambiance régnant dans un camp d'Amérindiens à l'aube d'une bataille. Le morceau était à coup sûr fascinant pour les jeunes oreilles qui devaient une grande partie de leur éducation à l'univers de Hollywood. Il était aussi authentique qu'on était en droit de l'attendre de son compositeur, Jerry Lordan, publicitaire originaire de Paddington. L'idée lui était venue en voyant Burt Lancaster camper un Amérindien dans le film qui avait inspiré son titre à la chanson. « Je voulais créer une ambiance solennelle et dramatique qui reflétait le courage et la sauvagerie de l'Indien », déclara-t-il. Les Shadows voulaient le morceau en face A de leur single. Leur producteur, Norrie Paramor, penchait pour « Quartermaster's Stores », un vieil air de régiment pour lequel il pourrait s'attribuer anonymement les crédits de composition grâce à la mention « traditionnel, arrangé ». Contre toute attente, les Shadows parvinrent à imposer leur choix. Quand « Apache » atteignit la première place du classement des *singles* au Royaume-Uni, tous les jeunes Anglais se mirent subitement à vouloir « faire partie d'un groupe ». Ce fut un moment charnière.

Si la première vague du rock'n'roll avait été portée par le public féminin, la suivante fut marquée par un renouveau de la relation des jeunes garçons à la technologie. On savait que le rock'n'roll célébrait principalement les histoires d'amour et le bon temps, mais la musique d'un groupe comme les Shadows démontrait qu'il pouvait aussi se montrer théâtral, lyrique et même héroïque. Les titres de leurs *singles* – « FBI », « Atlantis » ou « Man of Mystery » – évoquaient l'action et l'aventure. Jusqu'alors, le rock avait été largement une affaire de personnalités charismatiques, mais à la suite de l'émergence des Crickets aux États-Unis et des Shadows au Royaume-Uni, il devint encore plus attirant pour des jeunes séduits par l'imaginaire du groupe. Échappés des kiosques à musique qui gardaient leurs ancêtres captifs, les Shadows apprirent à jouer en élaborant sur scène des chorégraphies complexes tout en battant la mesure avec leurs bottines en cuir verni. Ils s'étaient inspirés des Treniers, un groupe de rhythm'n'blues qui figurait en bas de l'affiche lors de la tournée anglaise avortée de Jerry Lee Lewis en 1958. Les Shadows étaient faits pour la télévision. Les caméras filmaient le manche de la guitare de Hank en gros plan avant de remonter vers son visage, jusqu'à ce que son regard croise l'objectif avec la fierté de celui qui était passé maître

dans un tour de passe-passe qu'une grande partie du pays rêvait désespérément de pouvoir imiter. Les Shadows étaient plébiscités par le jeune public masculin – il n'y avait pas un seul jeune Anglais qui ne voulut être à leur place.

Les groupes n'étaient pas seulement des formations scéniques qui vous libéraient du besoin d'enrôler des musiciens d'accompagnement ; ils formaient aussi des gangs qui fascinaient des jeunes qui n'auraient jamais osé en faire partie. Le groupe de rock et le gang partageaient des points communs : ils reposaient tous les deux sur des serments de loyauté – invariablement voués à être trahis –, le pouvoir revenait au membre le plus charismatique, même si les autres membres le démentaient formellement, et chaque musicien était secrètement convaincu qu'il s'en tirerait mieux sans les autres. Le rôle de leader incombait généralement aux guitaristes. Il y avait un lien de parenté flagrant avec le justicier solitaire remontant Main Street, prêt à livrer un duel avec un adversaire coiffé d'un Stetson noir. Avec le rock'n'roll, les rêves nés devant les westerns se retrouvaient transposés dans un nouveau monde imaginaire. La transformation de Robert Zimmerman, fils d'un commerçant du Minnesota, en Bob Dylan, poète visionnaire au message universel, passa par une brève période où il se fit appeler Bob Dillon, un nom emprunté au shérif de la série télévisée *Police des plaines*. Paru en 1959, le premier album de Duane Eddy s'intitulait *Have « Twangy » Guitar Will Travel*⁵. En 1960, Bo Diddley sortit un album nommé *Bo Diddley Is a Gunslinger*⁶. Le rock'n'roll offrait une nouvelle échappatoire pour les rêves d'aventure des jeunes garçons et leur obsession pour les panoplies. Même la guitare du troubadour folk Woodie Guthrie portait l'inscription « Cette machine tue les fascistes ». On ne pouvait pas en dire autant d'un saxophone.

« Apache » a connu une carrière étonnamment longue. Bien après la fin de la vogue des groupes à guitares – un argument avancé par Dick Rowe pour justifier son refus de signer les Beatles –, ce morceau refusait de mourir. En plus d'une reprise funk par l'Incredible Bongo Band en 1973, il a fait l'objet de nombreux clins d'œil, notamment par MIA, The Roots et même Rage Against the Machine. Parce qu'il était un pur produit de l'imagination, « Apache » ne paraîtrait jamais anachronique. Au XXI^e siècle, on a même pu lire un essai érudit sur le sujet signé du journaliste Michaelangelo Matos, intitulé « Tous les chemins mènent à "Apache" »⁷.

Mais tous les chemins mènent surtout à Hank Marvin. Partout dans le monde, un million d'adolescents parfaitement incapables de se déhancher comme Elvis, horriblement gênés à la simple idée d'ouvrir la bouche pour chanter comme Buddy Holly, observaient ce nouvel archétype de la rock star, cette figure impassible munie d'une superbe guitare, le personnage mutique qui approchait le devant de la scène quand les mots ne suffisaient plus. Et ils s'imaginaient à sa place. Quarante ans plus tard, l'auteur Steve Waksman le décrit comme « l'idéal de l'accomplissement masculin incarné par la figure du *guitar hero* ». Bien que personne ne l'eût formulé ainsi à l'époque, tout le monde comprenait cette sensation. Elle perdurerait durant la décennie suivante avec la beat music, et éclaterait au grand jour à l'heure de la frénésie virtuose de la musique progressive.

Aucune forme musicale n'a jamais été autant associée à un instrument que le rock à la guitare électrique. Pendant la quasi-totalité de l'histoire du genre, la guitare a constitué non seulement le seul instrument essentiel, mais aussi le symbole le plus représentatif du rock. Peu importe qu'on sache en jouer ou non, nous avons tous un jour tenu une guitare entre les mains et senti qu'elle dégageait quelque chose en comprenant parfaitement ce qu'elle pouvait signifier pour ceux qui savaient vraiment en jouer. De la même manière, nous savons tous ce qu'était un groupe et comment ces armes pouvaient se déployer comme une seule et même machine de guerre. Nous avons tous l'impression de comprendre ce que chaque membre faisait individuellement. Nous avons tous rêvé de faire partie d'un groupe. Ces instruments, la maîtrise des professionnels qui les maniaient, tout le rituel du groupe montant sur scène pour se brancher et se mettre à jouer, sont un élément central dans l'attrait que suscite le rock et la manière dont il a façonné les rock stars, de l'époque de Buddy Holly à celle de Kurt Cobain. Lorsque le numérique s'est généralisé et qu'on a cessé de savoir d'où venaient les sons, une grande part de la mystique artisanale de la rock star a commencé à se dissiper.

Toute une génération de musiciens britanniques qui, à la fin des années cinquante, débutaient à peine leur carrière – Jimmy Page, Jeff Beck, Phil Manzanera, Eric Clapton, Mark Knopfler – développèrent leur conception du guitariste en observant Hank Marvin à la télévision. S'ils s'enfermaient dans leur chambre pour s'exercer, c'était à cause de lui. Il était le *guitar hero* des futurs *guitar heroes*. Dans tous

les genres musicaux, les solistes exceptionnels suscitent depuis longtemps l'admiration, mais c'est uniquement dans le rock, des décennies après que Hank Marvin en avait esquissé les contours, qu'on a ressenti le besoin d'inventer l'expression « *guitar hero* » ; peut-être en raison de certains points communs que partagent une guitare et une arme – une carabine ou une épée, par exemple. La notion s'est tellement répandue que le terme a donné son nom à un jeu vidéo à succès, acheté par des millions de gens qui n'ont peut-être jamais vu de véritable *guitar hero* de leur vie. Le jeu doit son énorme succès à l'idée universellement et spontanément reconnue selon laquelle le membre du groupe qui a l'honneur d'assurer la guitare *lead* dans un groupe est une figure presque religieuse. Lorsque vient le moment du solo, il s'avance jusqu'au bord de la scène, ferme les yeux pour montrer son dévouement à sa mission sacrée, et défie les ténèbres à notre place. Et à chaque fois, il se met dans la peau de Brian Rankin.

PLAYLIST 1960

The Shadows, « Apache »
Roy Orbison, « Only the Lonely »
Ray Charles, « Georgia on My Mind »
Chubby Checker, « The Twist »
The Ventures, « Walk Don't Run »
Joan Baez, *Joan Baez*
Elvis Presley, *G.I. Blues*
Bo Diddley, *Have Guitar Will Travel*
Everly Brothers, « Cathy's Clown »
Maurice Williams and The Zodiacs, « Stay »

1. Les Cheminots.
2. « Quarrymen » désigne les ouvriers travaillant dans les carrières.
3. Modèle d'amplificateur de marque britannique lui aussi popularisé par Hank Marvin.
4. Magazines et diverses publications destinés aux jeunes garçons, diffusés en Grande-Bretagne et aux États-Unis entre le milieu du XIX^e siècle et le milieu du XX^e siècle.
5. Clin d'œil à la série *Have Gun – Will Travel* diffusée sur la chaîne américaine CBS entre 1957 et 1963. « *Twangy* » renvoie aux sonorités carillonnantes de la guitare de Duane Eddy.
6. « Bo Diddley est un as de la gâchette. »
7. « All Roads Lead to Apache ».

25 SEPTEMBRE 1961 GERDE'S FOLK CITY, NEW YORK COMMENT BÂTIR SA PROPRE LÉGENDE

Le point d'orgue d'*Inside Llewyn Davis*, film des frères Coen sorti en 2013, se déroule dans un café de Greenwich Village. Nous sommes en 1961. La scène est ouverte aux membres du public qui souhaitent jouer un morceau. Le protagoniste qui prête son nom au film est un jeune homme ambitieux qui tente, comme beaucoup de ses semblables à l'époque, de se faire un nom dans ce que certains commentateurs surnommeraient plus tard « La grande peur du folk »¹. Faute de talent, il échoue. Tandis que sa soirée pathétique s'achève sur un violent passage à tabac dans une ruelle à la sortie du club, la bande sonore laisse entendre l'homme qui lui a succédé sur scène et qui, comme les spectateurs le reconnaissent instantanément, a réussi dans la vie réelle tout ce que Llewyn David rêvait d'accomplir dans la fiction. La scène suggère qu'à son arrivée à New York à l'automne 1961, Bob Dylan était déjà un artiste accompli, que son talent et son originalité étaient évidents pour quiconque avait des oreilles pour entendre, et que toute tentative de freiner son ascension vers la renommée mondiale revenait à essayer d'arrêter le temps. Les choses n'étaient pas aussi simples.

En 1961, le rock'n'roll semblait passé de mode, supplanté par le twist. À son retour de l'armée, Elvis Presley s'était directement retrouvé dans *The Frank Sinatra Timex Show* et avait semblé aussi à

l'aise dans son smoking que pour tourner en dérision ses déhanchements passés. Little Richard avait réalisé son propre curieux doublé en se mariant et en se convertissant au christianisme. Jerry Lee Lewis était toujours empêtré dans les scandales de 1958. Chuck Berry faisait l'objet d'un nouveau procès, accusé en vertu du Mann Act². Le tribunal tentait de déterminer s'il était passé d'un État à un autre avec une jeune fille apache afin de la préserver du vice ou de l'y faire plonger encore plus. Selon les livres d'histoire, c'était l'époque de Fabian, de « Wooden Heart » et du twist. Les Beatles semblaient les seuls à entretenir la flamme, jouant des classiques du rock'n'roll pour satisfaire les goûts de leur public allemand des quartiers chauds de Hambourg. En vérité, la pénurie de bonne musique en 1961 appartient aux mythes associés à chaque période de renouveau dans la pop music. 1961 était aussi l'année de « Running Scared » de Roy Orbison, « Stand By Me » de Ben E. King, « Hit The Road Jack » de Ray Charles, « Bright Lights Big City » de Jimmy Reed, « You Better Move On » d'Arthur Alexander et « Please Mr Postman » des Marvelettes. Quelques années plus tard, ces chansons allaient intégrer le répertoire de tous les artistes. Partout dans le monde, une frange d'enthousiastes gardait la foi.

Mais pour le moment, du moins aux États-Unis, la nouvelle vogue qui avait apparemment remplacé le rock'n'roll parmi la jeunesse était le folk. Des chansons dont les paroles avaient du sens. Des chansons qui célébraient les vieilles valeurs. Des chansons engagées qui dénonçaient ce qui ne tournait pas rond dans le monde. Des chansons jouées sur des instruments en bois, à mille lieues du plastique et de l'électricité de l'âge de la machine. Des chansons qui donnaient à leur public – majoritairement blanc, aisé et instruit – le sentiment d'être du côté des anges. Tout le monde se mettait au diapason de cette nouvelle esthétique, jusqu'aux Beach Boys, qui se voyaient réclamer des *folksongs* par toutes les maisons de disques californiennes qu'ils démarchaient.

L'irruption de ce mouvement engendra des transformations considérables. Chez lui, à Hibbing, Minnesota, Robert Zimmerman avait adopté un style de rocker classique, portait son col relevé et se faisait même appeler Elston Gunn au sein des différents groupes locaux dans lesquels il jouait. Il posait sur la Harley Davidson que ses généreux parents lui avaient offerte pour satisfaire son obsession pour

James Dean et se promenait dans la rue dans un blouson de cuir rouge comme les autres adolescents fantasques de son âge. D'après ceux qui l'entendirent chanter à cette époque, son style était proche de celui de Buddy Holly. Il avait pleuré sa mort dans le crash de 1959. Au-delà de sa crainte de ne pas être à la page, Zimmerman était aussi conscient des avantages qu'il pouvait retirer en venant grossir les rangs de ces troubadours modernes. De plus, sachant d'expérience à quel point il était épuisant d'assurer la cohésion d'un groupe, l'attrait de se produire en solo ne lui avait pas échappé.

Cette décision était en phase avec son image. Quelques années plus tard, Dylan expliquerait son énergie juvénile en déclarant qu'il n'avait jamais eu l'impression d'être à sa place dans le monde où il avait vu le jour. Il ne se sentait pas chez lui à Hibbing. Les grands événements historiques lui semblaient plus immédiats que tout ce qu'on pouvait lire dans les journaux. Il était voué à un destin plus grand. Il n'était pas le seul jeune homme à faire face au monde étriqué des années cinquante en s'échappant par son imagination. Mais là où les mensonges compulsifs du protagoniste de *Billy Liar*, roman de Keith Waterhouse publié en 1959, en faisaient un personnage comique, Robert Zimmerman, gosse de banlieue aux problèmes banals, découvrit que sa réinvention en Bob Dylan, chanteur folk, lui permettait de capter l'attention d'une salle. Zimmerman n'aurait jamais réussi ce qu'il était sur le point d'accomplir s'il avait fait partie d'un groupe. Les autres membres ne l'auraient jamais laissé s'en tirer comme ça – à savoir se forger une identité et s'inventer une vie dont il pouvait être l'acteur. Le jeune Zimmerman transformait ses rêveries en chansons épiques et ses petites déconvenues en luttes héroïques. Au début de sa carrière, furieux après qu'un réceptionniste lui avait refusé une chambre à cause de la manière dont il était habillé, il composa « When the Ship Comes In ». Seul sur scène, armé de sa seule guitare, il ressemblait à un justicier vengeur.

Il commença à changer de style lorsqu'il entra à l'université du Minnesota en 1959. Cette transformation dut moins aux cours auxquels il assista qu'à l'opportunité généralement offerte par la vie d'étudiant pour mentir sans vergogne sur sa vie personnelle. Il arrêta les cours au bout d'un an. Il abandonna son style de rocker pour adopter l'accoutrement d'un gentleman vagabond. Dylan portait des habits d'ouvrier, même s'il était évident qu'il n'avait jamais dû

effectuer de travail éprouvant. C'était là un point commun avec Bruce Springsteen, futur chantre d'une vie prolétaire qu'il n'a jamais connue.

À l'instar d'un Elvis adolescent à Memphis, Dylan avait élaboré son numéro bien avant qu'il ne monte sur scène – il le jouait déjà dans sa vie quotidienne. Dans le Minnesota, il développa une manière de parler qui lui donnait une allure naturellement perspicace. Quand on lui posait des questions banales, il livrait des réponses tour à tour nébuleuses et désespérément spécifiques. Il se fendait d'un sourire comme s'il détenait des vérités cachées sur la nature humaine. Il séchait les cours. L'université regorgeait de gens du même âge que lui qui lui permirent d'exercer sa capacité unique à s'appropriier les styles de son entourage. Il ne reculait pas devant les larcins, au sens propre comme au figuré. Sur le campus, le spécialiste incontesté de la musique folk s'appelait Paul Nelson. Alors qu'il logeait dans son appartement en son absence, le jeune Dylan fit main basse sur vingt albums. Il ne les rendit jamais à leur propriétaire, mais ils contribuèrent à façonner son style. Comme beaucoup d'étudiants à une époque où Facebook n'existait pas encore, il apprit également que l'université était l'un des rares endroits où l'on pouvait s'inventer un passé et le faire accepter. À son escale suivante, à New York en 1961, il était sur le point de se fabriquer une légende à part entière.

Celle-ci fut largement inspirée d'autres figures. La musique de Buddy Holly avait été sa révélation. Ce qui l'enthousiasmait chez Woody Guthrie était l'existence qu'il avait menée. Il entra en contact avec le chanteur, alors gravement malade dans un hôpital du New Jersey, et lui annonça qu'il viendrait lui rendre visite – signe révélateur de son aplomb. Il étudia l'autobiographie de Guthrie, *En route pour la gloire*, et les lieux, les voyages et les durs enseignements qu'il y décrivait ; il prit son aîné pour modèle. Guthrie avait voyagé dans des trains de marchandises, travaillé dans les champs, fait la bringue, vadrouillé, picolé aux quatre coins du pays. Zimmerman, entre-temps devenu Bob Dylan – une altération de son ancien pseudonyme de cow-boy, Bob Dillon, opérée pour la simple raison qu'elle avait meilleure allure sur l'ardoise du panneau à l'entrée des cafés où il se produisait –, ne se donna pas la peine de l'imiter. Il affirmait simplement qu'il avait eu une vie semblable en comptant sur la rumeur pour se propager.

Comme Elvis Presley avant lui, Bob Dylan était animé par le besoin

de devenir quelqu'un, et, comme lui, la perspective d'une vie rangée et ordinaire lui était insupportable. « Je serai plus grand qu'Elvis Presley », confia-t-il sans sourciller à un parfait inconnu lors d'une escale à Madison, dans le Wisconsin, sur la route de New York. Venant d'un gamin joufflu de dix-sept ans, c'était une déclaration pour le moins présomptueuse, surtout qu'Elvis Presley était devenu Elvis Presley seulement quelques années plus tôt. Il avait cependant popularisé le concept de la rock star. Ce que James Dean avait représenté pour lui, Elvis le devint à son tour pour un public bien plus vaste. Dans les années cinquante, son succès électrisa des gens qui n'étaient pas particulièrement fans de musique, mais qui voyaient en lui un moyen de s'évader de la vie quotidienne. Une impression qui avait touché autant les jeunes issus de la classe moyenne instruite que les gosses sans avenir. Dans l'univers des folkeux américains de l'époque, des centaines d'artistes étaient obsédés par la réussite. Chacun était conscient qu'il fallait être prêt à écraser ses confrères et consœurs pour saisir sa chance. Même un cœur pur comme Joan Baez, dont la carrière était déjà suffisamment bien partie pour lui rapporter 1 000 dollars par concert et qui avait investi une partie de son butin dans une Jaguar sportive, s'était largement inspirée d'une fille qu'elle fréquentait à l'université. Elle se justifiait en déclarant que sa camarade n'avait pas beaucoup d'ambition. Alors pourquoi ne pas s'approprier ses talents pour en faire quelque chose ? Personne ne devient une star par hasard : c'est une chose qu'on désire.

Dylan arriva à New York le mardi 24 janvier 1961 après un trajet en stop à bord d'une Impala modèle 1957. Il n'avait pas encore vingt ans. La température moyenne ce jour-là était de 6 °C, soit treize degrés en dessous de la normale. Le climat sur la Côte Est était si rigoureux que la cérémonie d'investiture de JFK qui s'était tenue le vendredi précédent avait été à deux doigts d'être annulée. Il régnait l'impression globale que « le flambeau avait été passé à une nouvelle génération », pour reprendre les propos de Kennedy dans son discours. Qu'il l'ait entendu ou non, Dylan avait pris ce message au pied de la lettre. La ville de New York semblait ouvrir grand les bras aux rares personnes assez téméraires pour s'y installer en exigeant qu'on leur fasse une place. Ce soir-là, Dylan jouait une chanson au Café Wha? et commençait déjà à broder des histoires sur son passé. Quelques mois à peine après son arrivée dans la ville, il avait noué des contacts dans

Greenwich Village, de Fred Neil au Café Wha? et Izzy Young au Folklore Center à Jac Holzman de Elektra Records en passant par Carla Rotolo et le folkloriste Alan Lomax ; il s'assura de rencontrer les bonnes personnes et élaborait une technique qu'il emploie encore aujourd'hui. Dylan n'a jamais eu peur de frapper à la porte d'un inconnu pour faire savoir ce qu'il voulait. Hier comme aujourd'hui.

Si l'on se fie à ses Mémoires, écrits quarante ans plus tard, Dylan passait son temps libre dans Greenwich Village, lisant des grands auteurs tels que Faulkner, Graves ou Machiavel. Une liste de lecture inhabituelle pour quelqu'un qui avait abandonné l'université. Il rencontrait aussi beaucoup de succès auprès des filles. Il possédait les deux qualités requises : on avait envie de le mater et il n'avait pas froid aux yeux. Il participa à sa première session d'enregistrement comme harmoniciste pour la chanteuse texane Carolyn Hester. Celle-ci avait enregistré son premier disque au Texas avec Norman Petty, producteur de Buddy Holly ; effectivement, ce dernier avait pris quelques photos de la chanteuse en studio. Cette association avec Hester permit à Dylan d'attirer l'attention de John Hammond, producteur chez Columbia Records.

Dylan avait un certain talent pour s'attirer le soutien de ses aînés, parmi lesquels Albert Grossman, ancien gérant d'un club de Chicago nommé le Gate of Horn. Grossman savait qu'il pouvait tirer profit du *boom folk* en retirant son poulain du circuit des villes universitaires pour le lancer dans les clubs ou, mieux encore, grâce à l'édition musicale. Grossman avait déménagé pour le vivier de talents qu'était New York. Il avait réuni trois artistes solo pour former Peter, Paul and Mary, avec qui il s'appropriait à décrocher un pactole. Grossman fit de Dylan son client. Selon les dires de David Hajdu dans *Positively 4th Street*, il leva une partie de l'incertitude associée à la fabrique d'une star en programmant Dylan à Gerde's Folk City tout en s'assurant que son fidèle allié Robert Shelton, journaliste du *New York Times* qui couvrait la musique folk depuis plusieurs années, se fende d'un article sur la prestation de son protégé. Shelton avait assurément un rôle à mi-chemin entre le commentateur et le découvreur de talents, dans la mesure où son sort était inséparable de celui des artistes qu'il choisissait de mettre en lumière. Il fut un soutien de la première heure de Dylan.

Dans le Village, Dylan était controversé. Personne ne savait

comment les choses allaient tourner pour lui. Les *folksingers* plus âgés ne comprenaient pas tout le foin qu'on faisait à son sujet. Ce qui signifie qu'ils comprenaient probablement très bien, mais ne voyaient pas cette concurrence d'un très bon œil. Des *businessmen* tels que Grossman et l'éditeur Artie Mogull flairaient la bonne affaire. Lou Levy, de la Leeds Music Publishing Company, lui fit signer un contrat après avoir entendu l'une de ses rares chansons originales, « Song to Woody ». Mogull le signa aussi sur la foi de « No More Auction Block », un vieux spiritual à peine retravaillé pour passer pour l'un de ses propres morceaux.

Dylan donna son concert historique au Gerde's Folk City, sur West 4th Street, le 25 septembre 1961. Il était le deuxième artiste à l'affiche après les Greenbriar Boys, mais l'affiche publicitaire le présentait comme un artiste « sensationnel », indiquant que la fabrique des stars s'immisçait jusque dans ces lieux si modestes en apparence. On ignore quel fut l'accueil du public. Seule la réaction de Shelton importait. Celui-ci ne se contenta pas de relater le concert. Dans une brève chronique parue dans l'édition du dimanche du *New York Times* – qui à l'époque se vendait à près d'un million et demi d'exemplaires – après le concert, il parvint à placer sur la carte ce jeune homme de vingt ans, arrivé en ville moins d'un an plus tôt, avec une efficacité immensément supérieure à la plus agressive des campagnes de promotion.

Aux côtés de publicités annonçant la sortie de *L'Arnaqueur* avec Paul Newman et la venue à New York de la compagnie de ballet du Kirov, un titre à côté d'une photographie déclarait : « Bob Dylan : un nouveau styliste de la folk ». La photo était importante à bien des égards. Elle montrait non pas les têtes d'affiche, mais ce gosse qui avait fait leur première partie. Ça n'était pas du tout un hasard. Dans son article, Shelton accorda autant d'importance à l'apparence de Dylan qu'à sa musique (« il évoque un croisement entre un enfant de chœur et un beatnik ») – admission implicite qu'il partageait plus de points communs avec Elvis Presley qu'avec Pete Seeger. Shelton passa sur les affabulations de Dylan au sujet de son passé, affirma que l'endroit d'où il venait importait moins que celui où il allait. Il évoqua ensuite les Greenbriar Boys, qui durent certainement enrager de s'être fait voler la vedette par ce nouveau venu privilégié.

Elvis avait percé grâce à la télévision, tandis que Dylan doit son

sacre à la presse écrite. Tout au long de sa carrière, il a bénéficié d'un schéma que seule la presse pouvait offrir, qui veut que les conditions de l'engagement soient définies avant que l'artiste n'entre dans la pièce. Pour Bob Dylan, l'article de Shelton fut le premier d'une longue série qui soulignerait tous sa singularité et son originalité. La semaine suivante, il emporta une coupure de l'article dans sa poche et la montra sans se faire prier à tous les acteurs de la scène folk qui croisèrent son chemin. Ça n'était pas vraiment nécessaire. Tout le monde l'avait lu, non sans quelques grincements de dents. Et ça ne faisait que commencer. Pour le restant de sa vie, Shelton serait « le premier journaliste à avoir écrit sur Dylan ». L'article éveilla l'intérêt de John Hammond Jr. et aboutit à un contrat avec Columbia Records. Pour le restant de sa vie, Hammond serait « celui qui a signé Bob Dylan ». Ces hommes se mouvaient dans le sillage du jeune artiste autant que ce dernier bénéficiait de leur réseau à l'ancienne. Dans l'industrie musicale, l'assurance est indispensable. Aux premiers signaux de bon augure, tout le monde emboîte le pas.

L'ascension de Dylan aurait pu être encore plus fulgurante. Columbia retarda de quatre mois la sortie de son premier album, principalement constitué de morceaux traditionnels. Lorsqu'il fut commercialisé en mars 1962, il n'effleura même pas les hit-parades. Les fidèles existaient cependant bel et bien, et le disque se fraya miraculeusement un chemin jusqu'à eux. Pour Rod Stewart, dix-sept ans, qui vivait alors chez ses parents dans le nord de Londres, ces chansons et cette voix matérialisaient une Amérique authentique racontée sous un angle inédit. Les échanges transatlantiques du *music-business* lui firent passer le Noël suivant à Londres, où il joua dans une pièce de théâtre réalisée pour la BBC, incarnant le personnage qu'il s'était inventé dans les rues et les cafés du Minnesota et de Greenwich Village. À ce stade, conscient qu'il lui fallait fournir des morceaux justifiant la *hype* qu'il avait déclenchée et la confiance qu'on avait placée en lui, Dylan commença à interpréter ses propres chansons. L'une d'entre elles s'appelait « Blowin' in The Wind », une autre « A Hard Rain's a-Gonna Fall » et la troisième « Don't Think Twice, It's All Right ». Elles étaient le produit d'un accès de créativité si torrentiel qu'il n'y avait plus de place sur son nouveau disque, *The Freewheelin' Bob Dylan*, pour « The Death of Emmett Till », qui évoquait le meurtre commis dans le Mississippi la même année où Little Richard enregistra

« Tutti Frutti ».

Grossman commença à programmer son protégé en tête d'affiche. Dans le cadre de la campagne de promotion, Dylan se rendit à l'émission de radio *Folksong Festival*, sur WNYC. Interrogé par Oscar Brand, il débita un tissu de mensonges sur son identité et ses origines. « J'ai grandi à Gallup, au Nouveau-Mexique », lança-t-il sans se démonter, à deux doigts d'affecter un accent chevrotant de *hillbilly*. « J'ai voyagé avec le carnaval quand j'avais environ treize ans. Jusqu'à mes dix-neuf ans. Chaque année, je rejoignais un carnaval différent. » Il savait pertinemment que rien n'était vrai – pas même à moitié –, mais rien dans sa voix n'indiquait qu'il était sur le point d'éclater de rire. Surtout, Brand lui-même s'en doutait certainement. Mais ça n'avait aucune importance. À l'instar de la majorité des auditeurs, Brand était tellement captivé par le romantisme de son histoire qu'il fit volontiers abstraction de la vérité factuelle pour emprunter la route de brique jaune que l'artiste avait pavée pour eux. Quand, à la même période, Robert Shelton prit place à côté de lui pour rédiger sa biographie officielle pour sa maison de disques, Dylan improvisa ce qui était certainement le CV idéal à ses yeux, lui qui n'en avait pas vraiment. Il affirmait avoir joué aux côtés de Bobby Vee et Gene Vincent, qu'il avait appris la guitare auprès de Mance Lipscomb et d'un *bluesman* borgne surnommé « Wigglefoot ». Un seul coup d'œil sur ses mains délicates aurait suffi à démentir la rude existence qu'il prétendait avoir menée. Il affirmait qu'il avait été ouvrier agricole et qu'il jouait parfois de la guitare *slide* avec un couteau à cran d'arrêt. Il racontait ce que les gens acceptaient de croire. Et on l'adorait pour cela.

Les esprits sophistiqués dénoncent parfois ce qu'ils appellent la « *hype* » prétendument déclenchée par l'industrie musicale. Ils la considèrent comme une forme de magie noire pratiquée par de malfaisants marionnettistes baignant dans les volutes de fumée de cigare au sommet d'un gratte-ciel. Ils s'imaginent qu'ils cherchent à berner un public souhaitant avant tout qu'on lui dise la vérité, et s'estiment les seuls à ne pas tomber dans le panneau. Ce faisant, ces gens sous-estiment la véritable nature de la *hype*. Celle-ci est généralement déclenchée par le public, qui alimente lui-même la rumeur. La transformation de Robert Zimmerman en Bob Dylan, qui décolla en 1961 et ferait le tour du monde deux ans plus tard, n'a pas

été déclenchée par le marionnettiste, mais par la marionnette. Il décolla pour la simple raison que le public préférait croire à ses affabulations plutôt que de connaître la vérité qu'elles cachaient.

Car dans cette nouvelle forme de musique populaire apparue dans le sillage d'Elvis Presley, le chanteur et sa chanson étaient devenus deux éléments indissociables. Une rock star ne se contentait pas d'interpréter ses chansons, elle les *incarnait*. Au moment précis où il cessait de croire que John Wayne était un cow-boy, le jeune public n'avait aucun problème à se faire à l'idée que Robert Zimmerman, de Hibbing, Minnesota, était un vagabond que les vents du destin avaient poussé jusqu'à New York. Ce mythe qu'il forgea en 1961, selon lequel il était un vieil homme prisonnier dans la peau d'un jeune homme, ferait de Bob Dylan la rock star définitive de notre époque et le rendrait à certains égards plus important qu'Elvis Presley. Il permit aussi de lancer un artiste à la longévité surpassant Frank Sinatra, Bing Crosby, Louis Armstrong, Woody Guthrie et Al Jolson ; un artiste dont l'aura de mystère aurait rendu Houdini malade de jalousie. La carrière de Bob Dylan nous enseigne que la mystique d'une grande rock star lui permet de traverser toutes les mauvaises passes. Car le plus gros investissement concerne le mythe lui-même, qui est peut-être plus important que les chansons que vous chantez. Une fois qu'il est établi, le mythe vous permet de vous livrer à un numéro de strip-tease sans même avoir besoin de vous déshabiller – un numéro auquel Robert Zimmerman se livre depuis cinquante ans. Sa plus belle création est Bob Dylan.

Un an après la parution de l'article de Robert Shelton dans le *New York Times*, il n'y avait plus un professionnel de l'industrie musicale qui n'avait pas entendu parler de Bob Dylan. La rumeur s'était propagée jusqu'à Hibbing. À peine quatre ans plus tard, D. A. Pennebaker, pour les besoins de son documentaire *Dont Look Back*, filma le même public de la première heure, les mêmes étudiants sincères et sérieux, atterrés par l'apparence et la musique de leur ancien héros vagabond, qui enregistrerait désormais avec un groupe électrique. Bon nombre d'entre eux étaient choqués et indignés. À leurs yeux, Bob Dylan avait révélé ses vraies couleurs diaboliques. La détresse qu'on pouvait lire sur leur visage en disait long sur ce qu'ils pensaient de cette trahison. Ils étaient venus admirer un *folksinger*, mais s'étaient retrouvés aux pieds d'une rock star – sans

doute la plus grande rock star du monde.

PLAYLIST 1961

Dion, « The Wanderer »

The Beach Boys, « Surfin' »

The Miracles, « Shop Around »

Ben E. King, « Stand By Me »

Elvis Presley, « His Latest Flame »

Gary U.S. Bonds, « Quarter to Three »

Dave Van Ronk, *Dave Van Ronk Sings*

Joan Baez, *Vol. 2*

Ray Charles, *The Genius Sings The Blues*

Bill Evans Trio, *Sunday at The Village Vanguard*

1. En référence à la « Peur rouge », désignant le profond sentiment anticommuniste qui toucha les États-Unis après la révolution d'Octobre puis au lendemain de la Seconde Guerre mondiale.

2. Loi sur le trafic d'esclaves blancs, votée en 1910, qui criminalisait le transport des femmes et des jeunes filles d'un État à un autre pour « toute fin immorale ».

28 SEPTEMBRE 1962
SALTNEY STREET,
LIVERPOOL
LE BATTEUR PARFAIT

La ville de Liverpool défend jalousement sa mauvaise réputation, et Richard Starkey provenait de l'un de ses quartiers les plus difficiles. Le Dingle était plus connu auprès des collecteurs de dettes et des éducateurs que des gens respectables. Même au vu des critères du quartier, la famille Starkey était pauvre. Les parents du jeune garçon se séparèrent quand il avait seulement trois ans. La plus grande influence sur son éducation était sa grand-mère, une femme engluée dans des superstitions datant du XIX^e siècle. L'une d'entre elles voulait qu'il faille corriger les enfants qui avaient eu le malheur de naître gauchers. Elle se donna pour mission d'apprendre au jeune Richard à écrire de la main droite. Plus tard, il jouerait sur une batterie pour droitier avec des automatismes de gaucher. Il faut remercier la grand-mère de Ringo pour les imperfections caractéristiques et inimitables du batteur des Beatles.

En 1947, vers l'âge de sept ans, Richie contracta une péritonite. Il passa plusieurs mois à l'hôpital. À trois reprises, on annonça à sa mère qu'il ne passerait pas la nuit. Lorsqu'il fut enfin hors de danger, il entama une longue convalescence durant laquelle il était obligé d'observer une immobilité totale. Lorsqu'il put retourner à l'école, il avait pris un retard considérable sur le reste de sa classe. Sans les cours d'anglais dispensés par la fille d'un voisin, il serait devenu illettré. Richie quitta l'école à quinze ans. La meilleure chose que son

professeur put dire de lui était qu'il était un garçon « honnête, enjoué et enthousiaste, parfaitement capable de devenir un employé compétent ».

Adolescent, Richie Starkey appréciait la musique. En 1956, à seize ans, son beau-père lui avait offert une batterie pour Noël. C'était un instrument de seconde main, du genre de ceux qu'on apercevait dans les orchestres de bal d'avant-guerre. Harry Graves l'avait dénichée dans l'Essex, à quelques centaines de kilomètres de là, et transportée à la main jusqu'au métro de Londres avant de prendre le train pour Liverpool. Le système scolaire avait beau l'avoir rejeté, Richie était fermement décidé à se forger un destin. Il avait également une ambition peu commune. Quand Johnnie Ray, la star américaine surnommée « le nabab des sanglots », joua à Liverpool en 1958, Richie Starkey, désormais batteur au sein du Eddie Clayton Skiffle Group, aperçut le chanteur à la fenêtre du dernier étage du plus grand hôtel de la ville, signant des autographes qu'il laissait tomber vers les fans au pied du bâtiment. Richie se jura qu'un jour, il serait à sa place.

Richie était ambitieux. Quand sa fiancée l'obligea à choisir entre elle et la batterie, sa réponse fut prévisible. Il fut engagé pour un contrat de trois mois dans le camp de vacances de Butlin, décrochant ainsi sa carte du syndicat des musiciens. Il se rebaptisa Ringo Starr, en honneur des bagues¹ qu'il affectionnait et du personnage campé par John Wayne dans *La Chevauchée fantastique*. Ringo avait toujours eu une longueur d'avance sur la plupart de ses contemporains. Il voulait voyager et voir du pays. En 1961, alors qu'il jouait au sein de Rory Storm and The Hurricanes et que beaucoup le considéraient déjà comme le meilleur batteur de Liverpool, il envisageait de partir à l'étranger et se renseigna sur les offres d'emploi auprès de la Chambre de commerce de Houston, au Texas. Ringo n'était pas du genre à se reposer sur ses lauriers.

Il connaissait ce groupe de Liverpool qu'on appelait les Beatles. Ils étaient plus jeunes que lui, de quelques mois pour John Lennon et quelques années pour George Harrison – un détail qui conserverait son importance dans les décennies à venir. Les Beatles bénéficiaient d'un véritable manager en la personne de Brian Epstein, issu d'une famille juive aisée de Liverpool. Ils s'étaient fait leurs armes au cours d'un long séjour à Hambourg et attiraient les foules – dont une écrasante majorité de jeunes vendeuses en magasin – lors de leurs concerts à

l'heure du midi au Cavern Club ; plus important, ils étaient sur le point d'aller enregistrer un vrai disque à Londres pour le compte d'EMI. Personne n'avait jamais fait ça.

Ringo avait déjà joué avec les Beatles, quand leur batteur habituel, Pete Best, n'était pas disponible. Cela faisait deux ans que ce dernier ne faisait plus partie du groupe. Il avait été embauché parce que les batteurs ne couraient pas les rues, parce qu'il était beau gosse et parce qu'il vivait dans une maison suffisamment spacieuse pour accueillir leurs répétitions. Mais c'était un musicien médiocre qui ne s'était jamais intégré socialement au reste du groupe. Il était si taiseux que son mutisme passait parfois pour de l'antipathie. Jouer dans un groupe nécessitait une certaine motivation. Il fallait s'y consacrer corps et âme. À la mi-1962, notamment à l'instigation du producteur d'EMI George Martin, Best était sur la sellette, même s'il était bien le seul à ne pas s'en rendre compte.

Quand le groupe avait achevé sa maquette pour EMI plus tôt dans l'année, Martin avait été très clair auprès de John, Paul et George : quand ils reviendraient pour l'enregistrement, il utiliserait un batteur de remplacement. Comme tous leurs pairs, les Beatles étaient désespérément incapables de gérer ce genre de situations délicates, mais comprenaient que le départ de Best était nécessaire. S'ils se débarrassaient de lui, un seul batteur pourrait le remplacer. George fut le premier à approcher Ringo, qui accepta de les rejoindre à condition qu'ils s'occupent d'abord de virer Best. Les Beatles ne s'en chargèrent pas personnellement. Ils étaient proches de lui mais détestaient les conflits, si bien que ce fut à Epstein, un homme affable mais habitué à communiquer avec des employés, que revint la tâche d'annoncer à Best qu'ils se passaient de ses services. Il s'y prit d'une manière tout à fait ordinaire dans le monde des affaires, mais jamais vue dans un milieu du rock où prévalait l'esprit de camaraderie.

Epstein convoqua Best dans son bureau. Il le fit s'asseoir. Il lui demanda si tout allait bien. Pete répondit par l'affirmative. C'était bien dommage, rétorqua Brian, parce qu'ils avaient décidé de le renvoyer du groupe. Pete lui demanda pourquoi. Epstein répondit, avec un courage tout à son honneur : « Parce que tu n'es pas assez bon. » Il lui proposa ensuite un nouveau poste dans un autre groupe qu'il manageait et sur lequel on plaçait probablement moins d'attentes.

Laissant Epstein gérer l'inévitable brouille qui s'ensuivit, le groupe reprit allègrement sa route en intégrant Ringo. John lui téléphona alors qu'il était en résidence au Butlin's, à Skegness. Il commença par aborder le plus urgent : Ringo allait devoir se débarrasser de ses favoris de *teddy boy*. Il ne se fit pas prier. De retour chez lui, Ringo se rasa et se regarda dans le miroir pour se donner une idée de son look avec les cheveux peignés vers l'avant.

Durant la décennie précédente, l'écrasante majorité des coiffures masculines consistait à se plaquer les cheveux en arrière. Cette élégance exigeait d'utiliser de la gomina et de se peigner régulièrement. Plus désinvolte, le nouveau style que les Beatles avaient copié sur les modernistes parisiens rejetait la crème capillaire et le narcissisme associé au look plaqué en arrière. Mais cette nouvelle coiffure n'en était pas moins une déclaration d'intention aussi radicale que leur musique. Laissés à l'état naturel et peignés vers l'avant, leurs cheveux leur donnaient instantanément une allure moderne, négligée, affranchie de toute classe sociale, authentique, et leur conféraient même un air intelligent. Cette coiffure, c'était Liverpool et pas Londres. C'étaient les *sixties*, et non les *fifties*. Elle célébrait la joie et non la sophistication. Ringo était issu de la culture *teddy boy* mais avait accepté sans broncher d'adopter le look Beatles. Lorsqu'il intégra le groupe, celui-ci obéissait à des règles tacites qui n'étaient pas encore établies quand les trois autres l'avaient fondé. En observant les règles sans discuter, Ringo était en quelque sorte non pas le dernier, mais le premier Beatle.

Les Beatles n'auraient jamais percé si Best était resté derrière les fûts. Pour Brian Epstein, leur décision d'embaucher Ringo était « un coup de génie ». Par la suite, George déclara qu'il était à l'origine de l'arrivée de Ringo, parce qu'à « chaque fois qu'il jouait avec nous, le groupe swinguait vraiment ». Dans le monde du divertissement, les gens ont tendance à confondre virtuosité et efficacité musicale. Pour les non-initiés, un grand batteur est très semblable à un grand acteur. Selon eux, ces deux figures accomplissent de manière ostentatoire une prouesse visiblement difficile. À leurs yeux, un bon batteur est principalement un musicien qui frappe dans tous les sens. La contribution de Ringo au sein des Beatles était invisible, mais absolument perceptible. Si l'on écoute les enregistrements qui précèdent le départ de Best, on entend ce dernier tenter timidement de

garder le rythme ; dans ceux réalisés après l'arrivée de Ringo, on perçoit tout l'enthousiasme d'un musicien qui ouvre la marche. Les années suivantes, il y aurait bon nombre de conversations de comptoir cherchant à savoir si Ringo était le meilleur batteur des Beatles, à cause d'une remarque assassine erronément attribuée à John. Était-il le meilleur batteur au monde ? Ça n'avait aucune importance. Était-il le meilleur batteur des Beatles ? Idem. Était-il le batteur parfait pour les Beatles ? Ça, c'était important. Et c'était bel et bien le cas.

Rien, en septembre 1962, ne semblait présager que les Beatles allaient décoller. Ringo avait rejoint un groupe qui possédait visiblement des atouts que les autres formations de Liverpool lui enviaient. Un accord en vue de l'enregistrement d'un vrai disque pour une vraie maison de disques, la protection de Brian Epstein, et un public important dans le Nord-Ouest. Mais la maison de disques était loin d'être convaincue, et il n'était pas encore tout à fait clair si leur premier single serait l'atroce « How Do You Do It » de Mitch Murray ou leur propre imitation insipide de Bruce Channel, « Love Me Do ». Et plus ils s'aventuraient en dehors de leur Liverpool natal, plus le public était susceptible de remarquer qu'ils s'étaient délibérément affublés de l'un des pires noms de groupe imaginables. Sans compter que l'industrie musicale n'arrivait pas encore à cataloguer ce groupe dont tous les membres jouaient d'un instrument et chantaient en même temps. Elle était face à un nouvel hybride. Ils donnaient l'impression de se compliquer la vie. Le fait qu'ils parvinrent à dépasser ces difficultés était le premier signe de leur charme irrésistible. Un charme né de la magie qu'ils créaient collectivement.

Chez Parlophone, George Martin n'était pas convaincu par leurs chansons ni par leur manière de les interpréter. Mais il leur reconnaissait un potentiel collectif prometteur, tant sur le plan social que musical. Ensemble, ils transcendèrent la somme de leurs individualités. Musicalement, ils se transformèrent en un organisme à quatre têtes doté d'un talent naturel pour rendre les gens heureux, même quand ils posaient leurs instruments. En conférence de presse, ils esquivaient les controverses avec une élégance collective pleine d'esprit. Quand ils se produisaient à la télévision, leur complicité en devenait presque émouvante. En photo, ils formaient le gang de nos rêves et incarnaient les amis qu'on voudrait avoir quand on serait grand. Dans les années cinquante, les Crickets avaient inventé le

prototype du groupe de rock. Avec l'addition de Ringo en septembre 1962, les Beatles perfectionnèrent le modèle. Un membre introverti comme Pete Best aurait totalement rompu le charme. Dans tous les grands groupes l'image est aussi importante que le son. Une fois Ringo à leurs côtés, le tableau était complet.

En ce mois de septembre, Ringo joua une poignée de concerts avec son nouveau groupe avant d'enregistrer quelques chansons, mais sa journée de travail la plus importante eut lieu le 28. Brian Epstein était un vendeur de disques couronné de réussite. Il avait autrefois envisagé une carrière d'acteur qui lui avait permis de comprendre la recette d'une campagne publicitaire réussie. C'est dans ce but qu'il engagea une agence de photographie de Liverpool pour prendre des photos du groupe à l'occasion de la sortie en octobre de son premier single, « Love Me Do ». Une séance en studio était tombée à l'eau parce que les Beatles avaient pris la tâche trop à la légère. Epstein voulait une image qui les ancrerait dans le paysage de Liverpool. Après tout, ils étaient inséparables de cette ville. Cette nouvelle séance les conduisit dans le vieux cœur industriel de la ville. Ainsi, devant des entrepôts du XIX^e siècle noircis par la suie, là où vous n'auriez jamais croisé Cliff Richard, les Shadows, les Everly Brothers ou tout autre artiste versant dans l'*entertainment* inoffensif, le quatuor posa ses *Chelsea boots* sur un terrain vague jonché de briques et de schiste et se contenta de fixer l'objectif, l'air ni particulièrement enjoué ni particulièrement renfrogné. Ils portaient des costumes, des chemises et des cravates identiques. John et George se démarquaient avec un blouson chic. Ringo tenait une cigarette à la main. Ils ressemblaient à un groupe de dramaturges du nord de l'Angleterre posant pour un journal.

L'arrière-plan de la photo ne proclame pas seulement « voilà qui nous sommes », mais aussi « voilà d'où nous venons », et il était à mille lieues des paysages idylliques qui peuplaient le tout-venant des images publicitaires hollywoodiennes et leurs évocations de vagues contrées imaginaires. Ici, on vous invitait à acheter le contexte en même temps que le contenu. C'était une image, d'autant plus puissante qu'elle ne ressemblait pas à une image. Et Ringo, avec sa raie sur le côté toujours visible après sa récente transformation, une mèche de cheveux gris rabattue derrière l'oreille et sa mine abattue de chauffeur de bus, la rendait complète. Cette fois-ci, l'instinct de trois jeunes hommes s'était révélé plus fructueux que toute la sagesse

accumulée du show-business. En remplaçant Pete Best par Ringo Starr, John, Paul et George s'étaient débarrassés d'un membre qui ressemblait à une rock star en devenir sans réellement l'être. Ils l'avaient remplacé par un membre qui n'avait pas l'air d'une rock star mais qui l'était vraiment. Ce faisant, ils avaient accompli quelque chose de plus décisif encore : ils étaient réellement devenus les Beatles.

PLAYLIST 1962

The Crystals, « He's a Rebel »

Frank Sinatra, « Everybody's Twistin' »

Bruce Channel, « Hey ! Baby »

Peter, Paul & Mary, « If I Had a Hammer »

Carole King, « It Might as Well Rain Until September »

John Barry, « James Bond Theme »

The Four Seasons, « Sherry »

Bob Dylan, *Bob Dylan*

The Tornados, « Telstar »

The Beatles, « Love Me Do »

1. « Rings ».

1^{er} MAI 1963

LONDRES

TIREZ SUR LE PIANISTE

À l'époque où les moyens de communication étaient moins nombreux, les informations circulaient plus rapidement. Elles avaient aussi plus de retentissement. En 1963, les jeunes fans britanniques de musique spécialisée avaient la chance de n'avoir que deux chaînes de télévision et trois stations de radio, si bien que si du blues ou toute chose sortant de l'ordinaire étaient diffusés, ils avaient de grandes chances d'être au courant et de rencontrer d'autres personnes dans le même cas.

Voilà comment Mick Jagger rencontra Keith Richards. Ils avaient tous les deux fréquenté la même école primaire de Dartford, dans le Kent, à l'âge de sept ans, mais leurs chemins s'étaient séparés par la suite. Bon élève et fils de bonne famille, Michael Philip était allé à la Dartford Grammar School, qui formait les médecins et les banquiers de la ville. Moins doué pour l'école et issu d'un milieu sans grandes ambitions, Keith s'était inscrit à la Dartford Technical High School, d'où sortaient ceux qui réparaient les voitures de ces mêmes médecins et banquiers. Sans le blues, leurs chemins ne se seraient peut-être jamais croisés à nouveau.

Le 17 octobre 1961, tous les deux attendaient le train sur le quai de la gare de Dartford, mais partaient pour deux destinations et deux avenir différents. Mick se rendait à la London School of Economics, qui dispensait le genre de formation universitaire accessible à moins de quatre pour cent de la population à l'époque. Keith allait au Sidcup

Art College, qui lui promettait dans le meilleur des cas un avenir de fabricant de papier à en-tête pour des petites entreprises. Mais ce qui les unissait était plus fort que leurs différences. Mick portait deux albums sous le bras. *Rockin' at the Hops* de Chuck Berry et *The Best of Muddy Waters*. Il se les était procurés par correspondance auprès du label Chess Records, basé à Chicago. La démarche impliquait d'écrire des lettres, émettre des mandats postaux, puis de s'armer de patience en espérant que les disques arrivent en un seul morceau. Keith trimballait sa guitare Epiphone demi-caisse. En 1961, se promener avec ce genre d'objet dans un lieu public s'apparentait à un cri de détresse. Ils cherchaient probablement à se faire remarquer. Ils entamèrent une conversation. Le contraire aurait été inconcevable.

À cette époque, tous les disques, particulièrement les imports de blues venus d'Amérique, étaient si convoités que les amateurs se lançaient fréquemment dans de longs trajets à travers la ville impliquant plusieurs changements de bus pour sonner à la porte d'une personne censée posséder un exemplaire de l'une ou l'autre perle rare ; une fois sur place, on passait inlassablement les deux faces, hypnotisé par les rotations de l'étiquette jusqu'à ce que les images et le son se gravent dans la mémoire. Si, à l'instar de Keith et Mick, on désirait non seulement écouter mais aussi jouer cette musique, il fallait redoubler de concentration pour déchiffrer ce qu'avait joué le guitariste pendant l'enregistrement. Si vous habitiez dans les environs de Londres, il était évidemment plus profitable d'observer de vrais musiciens, même s'ils étaient un peu plus âgés et en dépit de leur snobisme vis-à-vis de ce qu'ils acceptaient ou non de jouer.

Dans Londres et sa banlieue, une poignée d'Anglais issus de milieux extrêmement variés – des couches les plus basses de la société aux franges de l'aristocratie, des murs tapissés de lierre d'« Oxbridge » aux écoles d'art municipales, du fils de carrossier à l'émigré juif cosmopolite – s'étaient entichés du blues, parce que cette musique leur offrait une chance de faire oublier leur histoire personnelle et de perdre l'accent qui trahissait leur origine pour s'embarquer dans un monde fantastique peuplé de criminels, de whisky de contrebande et de trains en route pour Chicago ; sitôt fait, ils s'en prenaient à d'autres musiciens anglais, qu'ils accusaient d'offenses réelles ou imaginaires contre l'orthodoxie musicale et de manque d'authenticité. Ce genre d'attitude aurait prêté à rire si elle

n'avait pas été sincère.

Lors de leur première rencontre avec Brian Jones, un jeune homme blond comme les blés déjà père de trois enfants à seulement vingt ans, celui-ci leur avait annoncé qu'il jouait sous le nom d'Elmo Lewis. Au lieu d'éclater de rire en lui faisant remarquer qu'il venait de Cheltenham, Mick et Keith s'étaient contentés d'approuver d'un mouvement de tête : ils comprenaient parfaitement.

Ian Stewart n'avait aucune de ces prétentions. À bien des égards, Stewart était la clef de voûte du groupe en train de naître autour de Mick Jagger et Keith Richards. Il n'avait pas grand intérêt pour les mythes et légendes de la musique ; il préférait la musique elle-même. C'est ainsi qu'il avait rencontré Brian Jones puis Jagger et Richards grâce à lui. En ce début d'été 1962, Stewart avait vingt-trois ans. C'était un homme d'expérience. Il avait un vrai travail, qui lui donnait accès à un vrai téléphone pendant les heures de bureau. Il était pragmatique. C'est lui qui suggéra à ces jeunes types mal assortis d'envisager les choses plus sérieusement, d'arrêter de répéter dans leur salon et d'allonger les 15 shillings nécessaires pour louer le premier étage du Bricklayers Arms sur Broadwick Street, à Soho. À son arrivée à la première répétition, Keith entendit quelqu'un jouer un boogie-woogie au piano à l'étage. C'était Stewart, que tout le monde surnommait « Stu ». Vêtu de son habituel short de cycliste en cuir, il jetait de brefs coups d'œil par la fenêtre pour surveiller son vélo accroché à un lampadaire sur le trottoir d'en face. « Dès l'instant où je suis entré et que je ai entendu un morceau d'Albert Ammons en montant les escaliers, j'ai pensé : "C'est le groupe de Stu" », se remémora Keith des années plus tard.

Stu était écossais, ce qui n'était pas la seule chose qui le distinguait du reste du groupe. Il avait cinq ans de plus que Mick et Keith, et avait un vrai travail chez ICI², ce qui signifiait qu'il passait chaque jour incognito dans le monde réel, un monde dont le reste du groupe ne connaissait pas grand-chose. À l'époque, Keith ne pouvait pas décrocher de job à cause de ses cheveux trop longs. Mick était étudiant et n'avait donc pas besoin de chercher de travail. Le job de Stu l'obligeait à porter la chemise et la cravate. Il avait les cheveux plaqués en arrière, dans le style conventionnel des années cinquante. Stu était un pragmatique, pas un fantaisiste. Il acheta un van, initiative qui le rendit instantanément indispensable alors que le

groupe, devenu les Rollin' Stones, commençait à décrocher des dates. De plus, il était perspicace. Stu avait remarqué que les formations de jazz traditionnel qui dominaient le circuit pouvaient facilement se faire éclipser par un groupe livrant quinze minutes de blues électrique pendant qu'ils faisaient une pause le temps de bourrer leurs pipes et de remplir leurs verres. Ian leur avait recommandé d'engager Charlie Watts à la batterie. À dire vrai, Ian Stewart était à de nombreux égards l'architecte des Rollin' Stones.

Pendant l'hiver 1962-1963, « Londres s'est complètement transformée », se souvient Keith Richards. Jagger, Jones et lui vivaient alors dans un dénuement quasiment médiéval au 102 Edith Grove, à Chelsea. (Cinquante ans plus tard, alors que ce quartier était devenu l'un des endroits les plus chers au monde, une réplique de la cuisine miteuse d'Edith Grove fut construite à grands frais dans le cadre d'une fastueuse exposition organisée pour l'anniversaire de ses anciens locataires.) Conscients qu'ils n'étaient pas assez bons pour assurer les solos, Keith et Brian cherchaient à trouver un son basé sur le dialogue d'au moins deux guitares. Ceci, ajouté à la frappe laconique de Charlie Watts, jeta les bases du son des Rollin' Stones. Avec cette identité qui les démarquait des disques qui l'avaient inspirée, ils allaient conquérir le monde. Cet hiver-là, « Please Please Me » des Beatles devint numéro un, et les clameurs de la « beatlemania » commençaient à se faire entendre dans le Nord, annonçant l'arrivée d'une décennie pleine de promesses. Les Beatles rendirent visite aux Stones et leur promirent de leur écrire une chanson, une perche tendue que même le plus ardent des puristes ne pouvait refuser. Au début de l'hiver 1962, les Rollin' Stones étaient un groupe de blues. Au printemps 1963, ils visaient le plus top du plus pop.

Ces perspectives enthousiasmaient les trois leaders du groupe. Deux des trois musiciens à l'arrière pouvaient certainement comprendre pourquoi. Mais ce n'était pas le cas de Stu. Peut-être n'avait-il aucun avenir au sein du groupe.

Le problème de Stewart finit par être réglé par un manager d'un nouveau genre, qui pressentait un avenir plus grand pour les Stones et qui assura leur survie quand des centaines de groupes rhythm'n'blues dans leur sillage tombèrent dans l'oubli. C'est une fois encore à cause d'une pénurie de choix que le jeune Andrew Loog Oldham, qui n'avait que dix-sept ans à l'époque, devint le premier manager des Rolling

Stones. Cet attaché de presse encore adolescent avait entendu parler d'un groupe qui commençait à faire du bruit dans sa résidence au Station Hotel, à Richmond. Il passait le dimanche avec sa mère à Hampstead. À cette époque, Londres le dimanche était une ville morte et il n'y avait rien à la télévision. En prenant le train à Hampstead Heath, il pouvait se rendre directement à Richmond, où les Rolling Stones donnaient leur concert du dimanche après-midi. À son arrivée, il se retrouva au milieu d'une foule en délire. Oldham sentit l'excitation des filles planer dans la salle. Les Stones jouaient un rhythm'n'blues remuant qui les distinguait de la concurrence. Ils dégageaient un charisme sexuel dont le potentiel le fit saliver. Quelques jours plus tard, il en faisait ses clients, s'associant à Eric Easton, son jeune âge l'empêchant de signer des documents légalement contraignants. Il leur décrocha un contrat d'enregistrement avec Decca, si déterminés à faire oublier d'avoir loupé les Beatles qu'ils trépignaient d'impatience à l'idée de les signer.

Une fois ces démarches effectuées, Oldham et Easton convoquèrent Mick et Keith dans un bureau le 1^{er} mai 1963 pour leur indiquer qu'ils s'appelleraient désormais les Rolling Stones, et non plus les « Rollin' Stones », que Mick et Keith constitueraient le noyau dur du groupe, et que Ian Stewart pourrait continuer à conduire le van (qu'il avait trouvé et payé de sa poche) et jouer lors des sessions d'enregistrement ; il pouvait bien sûr monter sur scène avec eux, à condition qu'il reste derrière le rideau. Il ne faisait plus partie du groupe. Les arguments d'Oldham étaient eux aussi au nombre de trois. Hormis les difficultés pratiques liées au transport de ce qui était véritablement un meuble en tournée, la présence d'un piano droit, cet instrument tellement classe moyenne, brisait l'image des Stones qu'il voulait façonner, à savoir celle d'un groupe à guitares turbulent et rebelle ; il était déjà difficile de se rappeler les cinq membres au sein du groupe. Puis vint l'argument le plus dévastateur, qui permet de comprendre pourquoi Andrew Loog Oldham est un manager de légende. Il leur dit que Ian Stewart nuisait à l'apparence du groupe.

« Laid » est le mot qu'Oldham employa.

Oldham visait juste. Stu n'avait pas la tête de l'emploi. Il donnait même l'impression d'avoir une décennie de retard. Il fit remarquer que Stu avait la même mâchoire que l'acteur américain William Bendix, lui-même venu de deux décennies plus loin. Dans les très rares

clichés promotionnels où il apparaît, la gêne malade de Ian Stewart devant l'objectif est palpable. Même si les Rolling Stones ne répondaient pas aux critères de beauté traditionnels et que moins d'un an plus tard certains journaux leur décerneraient la palme du « plus laid des groupes anglais », ils avaient un look bien défini. Un look que la présence de Ian Stewart venait purement et simplement gâcher. « Je suis sûr que Ian s'est forgé une grande partie de son caractère à cause des remarques qu'on lui faisait sur son physique quand il était gosse », déclara Keith.

Mick et Keith ne protestèrent pas. Ni Stu, d'ailleurs, ce qui était tout à son honneur. Keith se rappellerait plus tard sa réaction : « "Tant qu'on me laisse jouer du piano, tant qu'on peut encore traîner ensemble et tant que je ne suis pas sur les photos, je reste avec vous." Il faut être généreux pour dire une chose pareille, et Stu était le type le plus généreux qu'on connaissait. » Il fut un élément essentiel de leur entourage et leur bras droit pendant les vingt années suivantes. Il mourut dans la salle d'attente d'un médecin en 1985. La plupart des soirs entre 1962 et cette année, il les présentait sur des scènes immenses en lançant : « En route, ma petite douche de merde. » Personne d'autre ne pouvait s'adresser à eux de cette façon. Stu était la dernière personne à leur parler comme à de simples êtres humains et non des dieux du rock. S'il pouvait se le permettre, c'est parce qu'en dépit de ne pas être payé pour ça, en dépit d'être invisible, en dépit de ne pas être crédité sur les disques, il était resté un membre du groupe. Au fil des années, les Stones ne cessèrent de tenter de justifier son départ. « Je ne pense pas que Ian se voyait devenir une rock star », déclara fort justement Mick. De plus, la musique de prédilection de Stu ne dépassait jamais la 55^e place du hit-parade. Et son visage ne collait tout simplement pas, ce qui était une excellente raison de le renvoyer du groupe. La meilleure décision des Beatles fut d'intégrer Ringo Starr. La meilleure décision des Stones fut de virer Ian Stewart.

On se demande fréquemment pourquoi Oldham avait renvoyé Stewart en prétextant qu'il était trop laid alors que le groupe était lui-même aussi peu engageant : il y avait Mick et sa bouche caverneuse, Keith et ses dents de travers, Brian et son rictus sinistre et Bill Wyman, qui ressemblait à une caricature de Cruikshank commandée par Dickens. Andrew Oldham avait quitté un poste d'attaché de presse pour assurer le management des Rolling Stones ; il savait ce qu'il

faisait. Il avait très brièvement travaillé avec les Beatles, mais avait eu le temps de comprendre comment la magie opérait au sein d'un groupe. Il savait d'instinct qu'elle ne se limitait pas à la musique, mais qu'elle était liée aux regards qu'ils s'échangeaient sur scène et, par extension, à leur regard sur le monde. Les groupes dégageant une véritable alchimie sur scène étaient bien plus captivants que les autres. Quand il regarde le monde et que le monde lui retourne son regard qui semble implicitement lui dire « Pour qui vous vous prenez ? », un groupe, un vrai, doit être capable de lui rendre la pareille sans se démonter. Il doit être capable de soutenir ce regard avec une attitude qui signifie : « Oui, moi aussi, Bill Perks, né dans une ville-dortoir, ancien pilote d'avion âgé officieusement de vingt-sept ans et déjà marié, j'ai été engagé parce que j'avais un ampli, j'ai été élevé par des loups dans ce but, et mon destin est d'être une rock star dans ce groupe et aucun autre. »

Ian Stewart n'aurait jamais été capable de cela. Il n'aurait jamais pu ressembler à cela. Il n'aurait jamais pu incarner la vision de la rock star selon Oldham, à savoir une version plus grande que nature de lui-même. Il était trop en retrait. Stu suivit les Stones dans leur aventure et put contempler la démesure du groupe depuis une position privilégiée. Il leur réservait des chambres d'hôtel à proximité de terrains de golf internationaux pour s'adonner à son autre passion pendant que ses congénères dormaient encore. Avec son tempérament, il était condamné à ne jamais devenir une rock star. Il était insensible aux désirs de gloire qui les animent. Il n'aurait jamais pu devenir une rock star pour la même raison que nous : parce que nous acceptons de ne pas être faits pour ça.

PLAYLIST 1963

The Beatles, « She Loves You »

The Kingsmen, « Louie Louie »

The Ronettes, « Be My Baby »

The Rolling Stones, « Come On »

The Chiffons, « He's so Fine »

Roy Orbison, « In Dreams »

Martha and The Vandellas, « Heat Wave »

Little Stevie Wonder, *The 12 Year Old Genius*

The Beach Boys, « Be True to Your School »

Peter, Paul & Mary, « Don't Think Twice, It's All Right »

1. Contraction d'Oxford et de Cambridge.
2. Imperial Chemical Industries, société britannique spécialisée dans la fabrication de produits chimiques.

23 DÉCEMBRE 1964 AÉROPORT DE LOS ANGELES PORTRAIT DE LA ROCK STAR EN GÉNIE MAUDIT

Il ne restait plus que deux jours avant Noël. Comme tous les acteurs de l'industrie musicale en cette année de la grande explosion pop, les Beach Boys étaient sur le point de clôturer douze mois de folie furieuse. Cette année-là, ils avaient enregistré et sorti trois albums studio et une captation en concert. Une telle productivité laissait penser que personne ne se souciait de leurs intérêts à long terme. Peu de chose portait à croire que ce jeune groupe allait durer. Ils avaient choisi leur nom à la hâte pour tirer parti de la vague de popularité du surf. Persuadés que leur succès dans la pop serait de courte durée, les Beach Boys tournaient incessamment, amassant le plus de cash possible tant qu'ils le pouvaient. En 1964, ils avaient visité l'Australie, la Nouvelle-Zélande, le Royaume-Uni, l'Allemagne, l'Italie, la Suède et la France, et entamaient à présent une tournée de deux semaines dans l'ouest du pays qui s'achèverait au Nouvel An.

L'année 1964 marque le moment où la pop devint incontrôlable. C'était l'année de l'apparition des Beatles dans *The Ed Sullivan Show*, de *Shindig!* et de *Ready Steady Go!*, où Motown devint le son de la jeune Amérique, où les Rolling Stones effectuèrent leur première tournée des États-Unis. La pop semblait rassembler ses forces en vue d'un moment qui n'arriverait peut-être qu'une seule fois dans son

histoire. La crème des compositeurs, des chanteurs et des producteurs du monde entier convergeait de toutes parts pour viser le sommet du classement des *singles* américain, la seule option valable. Il suffisait aux Beach Boys de songer à leur passage au *T.A.M.I. Show* en octobre pour mesurer l'intensité de la compétition. Ils étaient apparus aux côtés de James Brown, Marvin Gaye, Smokey Robinson, les Rolling Stones, les Supremes et d'un Chuck Berry fraîchement sorti de prison. Dans leurs chemises Pendleton à rayures, avec leur denture étincelante et leurs coiffures impeccables, ils dégageaient un look et une musique désespérément sages et banlieusards – qui reflétaient parfaitement ce qu'ils étaient.

Les Beach Boys ont eu l'immense malheur d'apparaître en même temps que les Beatles, un groupe aussi inventif, plus charismatique, et de surcroît britannique – un atout supplémentaire. Là où les albums des Beach Boys donnaient l'impression d'avoir été assemblés par leur maison de disques, ceux des Beatles étaient visiblement l'œuvre du groupe. Là où tous les *singles* des premiers figuraient sur leurs albums, les seconds paraissaient libres de ne pas intégrer tous leurs hits à leurs disques et enchaînaient des *singles* à succès comme « A Hard Day's Night » et « I Feel Fine » en 1964. Les hasards de l'alphabet, qui les faisaient figurer côte à côte dans les bacs des disquaires, n'arrangeaient pas les choses.

Les principaux groupes à succès des années soixante étaient soumis à une pression inédite. Du jour au lendemain, on leur demandait de composer et d'interpréter leurs propres chansons. Elvis avait toujours pu compter sur une écurie d'hommes de l'ombre. La matière première de ses hits provenait de fabriques de chansons et on faisait le gros du travail à sa place. On attendait autre chose des Beatles, des Rolling Stones, des Kinks et des Beach Boys. Ils devaient répondre à de nouvelles exigences : des morceaux originaux de qualité, des chansons suffisamment accrocheuses pour être reprises en chœur par un très large public et suffisamment intrigantes pour s'attirer le respect silencieux de leurs pairs, de préférence à chaque fois différentes des précédentes, sorties à peine quelques mois plus tôt, dotées d'innovations sonores spectaculaires, des chansons exprimant des choses jamais entendues auparavant – voilà ce à quoi vous deviez vous attendre si vous souhaitiez vous lancer dans la course. Dans le grand jeu de la pop qui venait de commencer, les 45 tours de génie

constituaient le prix d'entrée tout en n'étant rien de plus qu'une mise de départ.

Si les autres membres des Beach Boys contribuaient à l'écriture des paroles, notamment pour les chansons sur le surf et les *hot rods* grâce auxquelles ils avaient forgé leur réputation au cours des trois années précédentes, le gros du travail de composition revenait à Brian, vingt-deux ans, bassiste et aîné des frères Wilson. Cette lourde responsabilité commençait à lui peser. Il commençait également à ressentir les effets insupportables d'un épuisement psychique provoqué par la succession interminable de concerts dans lesquels ils s'évertuaient à jouer devant des foules de jeunes filles qui ne pouvaient même pas entendre les chansons à cause de leurs propres cris. Brian était le premier de sa génération à souffrir des symptômes les plus décourageants de cette éprouvante nouvelle école : les attentes des fans, l'insistance vorace des radios et de l'industrie, les questions incompréhensibles des journalistes qui vous tendaient leur micro en pleine figure, la crainte entêtante que le dernier single d'un groupe rival soit meilleur que le vôtre, les passes d'armes au sein du groupe qu'il fallait toujours arbitrer, les déplacements incessants et éreintants, la mauvaise alimentation et, par-dessus tout, une fatigue constante, abrutissante et débilitante.

Quand il arriva à l'aéroport de Los Angeles en cette fin du mois de décembre, Brian Wilson n'était pas sûr d'avoir la force de faire le voyage. Il téléphona chez lui depuis l'aéroport, non pas à sa femme, qu'il avait épousée à peine quelques semaines plus tôt, mais à sa mère, Audree. Celle-ci tenta de l'encourager en le poussant à ne pas laisser tomber ses frères. Il embarqua à contrecœur dans un avion pour Houston, où un concert était programmé. Quand l'appareil prit de la vitesse sur la piste, quitta le sol et commença son ascension, toutes les angoisses que Brian éprouvait habituellement en avion furent exacerbées par son inquiétude pour l'avenir du groupe, leur prochain hit et toutes les attentes qu'il fallait satisfaire. Il se demandait comment arrêter le tourbillon qu'il avait déclenché quelques années plus tôt, quand il s'était innocemment mis à jouer de la musique dans le garage de la maison familiale. Une fois la fragile confiance de Brian fissurée, les eaux noires de l'incertitude s'y engouffrèrent et, avant même que l'avion n'atteigne son altitude de croisière, son corps déclara forfait. Il perdit connaissance. Il ne gardera presque aucun

souvenir des événements. Les autres Beach Boys virent leur frère aîné, cet homme si paisible qui avait offert au monde d'insouciantes rêves d'évasion comme « I Get Around », « Surfin' USA » et « Be True to Your School », tomber à genoux dans le couloir de l'avion, pleurant comme un enfant.

Les Beach Boys avaient toujours été un groupe à problèmes. Ils venaient de Hawthorne, en Californie, modeste banlieue classe moyenne au sud de Los Angeles, et s'étaient formés autour des trois frères Wilson et de leur cousin Mike Love. Au sein des Beach Boys, les tensions et les jalousies qui font rage dans tous les groupes étaient superposées à une cellule familiale qui connaissait déjà son lot de tensions. Le groupe avait été assemblé par Murry, le père despotique des Wilson. Il avait le malheur de connaître suffisamment la musique et son industrie pour vouloir à la fois se mesurer à eux et les aider. Il adorait que le public salue les harmonies vocales familiales, mais devenait fou de jalousie quand l'attention se portait sur les talents d'écriture de son fils aîné. Il avait un penchant pour les châtiments corporels, comme bon nombre de pères de famille dans les années cinquante.

À mesure que les frères Wilson s'éloignèrent de lui pour se rapprocher de leurs amis sophistiqués de l'industrie musicale hollywoodienne, Murry enragea de voir les lumières du show-business leur monter à la tête. Alors que le succès commençait à générer ce qu'il considérait comme une manne financière facile, il ne put s'empêcher de se souvenir que ses propres parents avaient été si pauvres qu'ils dormaient sur la plage. Eux étaient de vrais « *beach boys* ». Les jeunes Wilson commencèrent à se moquer de leur père dans son dos et parfois à se disputer publiquement avec lui sous les yeux de professionnels de l'industrie. En 1963, ils le déchargèrent enfin et non sans heurts de ses obligations de manager. Il conservait les droits de leur catalogue, qu'il revendit pour une bouchée de pain à la fin de la décennie, déclarant à qui voulait l'entendre que cette poignée de chansons sur le soleil, le surf et l'évasion adolescente n'avait aucun avenir.

Brian, l'aîné, était grand, maladroit, et avait une tendance à l'embonpoint. Carl était le benjamin du groupe. Avec le chanteur *lead*, Mike Love, les choses se compliquaient. Il était plus âgé, plus imposant, susceptible et profondément arrogant. De plus, c'était un

cousin, et il soupçonnait Murry de le traiter injustement par jalousie envers la relative aisance financière de son père. Love s'était marié à la première fille qu'il avait mise enceinte, mais en 1962, alors qu'elle donnait naissance à sa fille, il se disait célibataire dans les interviews des magazines de leurs fan-clubs. L'année suivante, ils divorcèrent aussi discrètement qu'ils s'étaient mariés. Le cadet des Wilson, Dennis, était un jeune homme séduisant, chaud lapin et pas très psychologue. Dennis habitait l'univers décrit par les chansons du groupe. Il surfait. Il roulait sa bosse. Carl et Brian n'auraient jamais trempé un pied dans l'eau. Dennis trempait dans tout. En prenant deux jeunes hippies en stop, comme à son habitude, c'est lui qui rapprocha dangereusement des siens la sinistre « famille » de Charles Manson.

Au début des années soixante, les jeunes femmes qui épousaient les stars de l'explosion pop se heurtaient bien vite à une cruelle réalité du show-business : les jeunes gens virils qui chantent et jouent dans des groupes font constamment l'objet d'avances sexuelles, et rares sont ceux qui s'en privent. Il serait idiot de croire le contraire, peu importe le nombre de chansons dans lesquelles un *songwriter* s'épanche sur les joies de la fidélité. Quiconque observe un tant soit peu l'espèce humaine sait combien un jeune adulte livré à lui-même aura une tendance naturelle à la promiscuité. Le monde du rock au milieu des années soixante offrait un tout nouveau contexte pour confirmer cet état de fait. Les opportunités qui se présentaient au plus humble des bassistes ou des batteurs étaient plus nombreuses que pour toute autre génération précédente d'*entertainers*. Dans ce nouveau monde, les fans pouvaient rencontrer leurs idoles, les moyens de contraception devenaient plus accessibles et les hommes de plus en plus souvent en tournée se sentaient aussi seuls qu'en manque d'affection. Le sexe non consacré était inévitable. Au sein des Beach Boys, les plus énergiques en la matière étaient Dennis et Mike, mais ils étaient loin d'être les seuls. À peine trois semaines avant son vol pour Houston, Brian Wilson s'était marié à Marilyn Rovell. Il avait vingt-deux ans, elle en avait dix-sept, et ils se fréquentaient depuis deux ans. Ce mariage ne semblait pas apaiser Brian, qui croyait déjà avoir surpris Marilyn et Mike échanger des regards complices.

Ce soir-là à Houston, après avoir traversé le concert comme dans un rêve, Brian s'assit devant le mur de sa chambre d'hôtel et se jura que cette nuit serait la dernière qu'il passerait sur la route. Dès le

lendemain, il rentrerait chez lui à Los Angeles. Audree vint le chercher à l'aéroport. On aurait dit un enfant qui revenait plus tôt que prévu de camp de vacances. Glen Campbell, un musicien de studio qui avait déjà joué sur certains hits des Beach Boys, prit un vol pour Houston afin de remplacer Brian pour le restant de la tournée. Brian n'était pas taillé pour la vie de vagabond de luxe. Le reste du groupe était prêt à persister envers et contre tout, enchaînant les hits, les tournées, les séances photo ridicules et les apparitions télévisées embarrassantes, sans se soucier d'une terrible réalité qui pouvait les rattraper : le destin qui les avait sortis de l'obscurité deux ans plus tôt pouvait très bien les abandonner au même endroit du jour au lendemain. Brian était différent. C'était un jeune homme réfléchi. Il se demandait comment les choses allaient tourner, s'était rendu compte qu'elles ne dureraient pas éternellement, et redoutait plus que tous les autres qu'elles se terminent. Il appartenait à la première génération de *songwriters* à réaliser que le succès entraînait inévitablement des attentes toujours plus élevées qu'il fallait parfois décevoir. Il souffrait de l'agonie singulière qui frappe ceux qui se sont hissés au sommet. Une fois qu'on est arrivé en haut, le seul chemin possible est la descente.

Maintenant qu'il avait abandonné les tournées, il acheta une maison à Beverly Hills avec sa jeune épouse, afin d'y écrire et de produire des chansons pour les Beach Boys et d'autres artistes sans s'exposer aux tourments psychiques de la vie sur la route. L'année qui suivit l'incident du vol de Houston marqua son épanouissement artistique. Sorti en 1965, *The Beach Boys Today!* est le meilleur album du groupe. Composée de ballades en parfaite harmonie avec la confortable vie de couple de Brian, la face B dégageait un sentiment tenace que même les Beatles n'auraient jamais osé exprimer, une atmosphère rare, ruinée par l'inclusion de « Bull Session With The "Big Daddy" », piste finale composée de badinages en studio. Le genre de choses que le groupe de Liverpool aurait eu la clairvoyance de réserver pour les flexidisques de Noël que leurs fans recevaient par la poste. Tout au long de leur carrière, les Beach Boys ne purent jamais s'empêcher de se tirer des balles dans le pied.

Comme il restait chez lui pendant que le groupe était sur la route, Brian était libre d'employer des musiciens de session, si bien qu'au moment où ils passaient la porte du studio, les autres membres

jouaient le rôle de choristes invités sur des disques déjà enregistrés. À la fin de 1965, cette approche avait abouti à « Good Vibrations », qui était à la fois son chef-d'œuvre et une impasse camouflée en nouveau départ. Aucune chanson pop ne gagnait à être plus complexe que « Good Vibrations », une chose que Brian mit beaucoup de temps à comprendre.

Si sa retraite domestique le délivra peut-être du stress de la vie en tournée, elle le confronta aussi à l'angoisse de la page blanche. Il fit donc installer un gigantesque bac à sable chez lui pour lui inspirer de nouvelles chansons pleines de cette insouciance et de cette lumière qu'il parvenait si bien à évoquer autrefois. Il s'attira aussi plus de mauvaises fréquentations. On lui fit découvrir le cannabis, qui lui donnait l'impression de libérer sa créativité. Il en consomma avec autant d'enthousiasme que la nourriture, qui avait toujours été un problème chez lui ; dans leur domicile conjugal, il chargeait sa femme de relever des rôtis gigantesques avec de l'herbe. Avec ses amis, il se défonceait et se prélassait dans de larges fauteuils, se gorgeant de ballots de cannabis comme un seigneur de retour de la chasse. Lorsque, après avoir pris du LSD, il pensa tenir la mélodie de « California Girls », il se persuada que la drogue lui permettait de transformer la musique des sphères en hits. En l'espace de quelques années, il se grilla le cerveau et sa créativité se retrouva au point mort. Marilyn Rovell, une adolescente métamorphosée par son mariage en mère de substitution, se remémora par la suite les années qu'ils passèrent dans cette maison à jouer du piano du matin au soir. « Pour Brian, composer des chansons assis au piano est aussi naturel que de marcher. Ça, c'était la partie facile. C'est vivre qui était difficile pour Brian. »

Malgré son succès, Brian Wilson était hanté par l'apparente facilité avec laquelle les Beatles accomplissaient des choses qui pour les Beach Boys étaient une lutte et se heurtait à la hantise de croire son groupe prisonnier de son image. Il engagea Derek Taylor, l'attaché de presse des Beatles, dont la première initiative fut de le présenter à la presse comme un « génie ». C'était la première fois qu'on estimait nécessaire de qualifier ainsi un compositeur de chansons pop. Le poids sur les épaules de Brian n'en fut que plus éprouvant. Tenter d'égaler Phil Spector était déjà suffisamment difficile, et maintenant on voulait qu'il soit le nouveau Beethoven ? Le terme de « génie » ne semblait pas

convenir à un homme en chemise Pendleton chantant « Barbara Ann » tout sourire devant une phalange de twisteurs sur le plateau de *Shindig!*. Mais pour une rock star de plus en plus malheureuse, trop grosse, peu sûre de soi, mal rasée, droguée et cloîtrée chez elle devant son piano, il n'y avait pas de terme plus adapté.

PLAYLIST 1964

The Beatles, « I Want to Hold Your Hand »

The Beatles, « A Hard Day's Night »

The Beatles, « I Feel Fine »

The Animals, « House of the Rising Sun »

The Kinks, « All Day and All of the Night »

The Beach Boys, « I Get Around »

The Rolling Stones, « It's All Over Now »

Bob Dylan, « The Times They Are A-Changin' »

Roy Orbison, « Oh, Pretty Woman »

Them, « Baby Please Don't Go »

1. « *The Sound of Young America* », slogan du label soul de Detroit fondé par Berry Gordy.

**26 SEPTEMBRE 1965
AARHUS, DANEMARK
PORTRAIT DU GROUPE
DE ROCK
EN CATASTROPHE
AMBULANTE**

C'était un dimanche. Au milieu d'une brève tournée scandinave, les Who se trouvaient dans la ville d'Aarhus, au Danemark. Ce soir-là deux concerts étaient programmés, le premier dans la salle principale, le second dans un club. Rien d'inhabituel à cela : la veille, à Copenhague, ils avaient également donné deux concerts, l'un en soirée et l'autre à minuit. Ces deux dernières années, Pete Townshend, John Entwistle, Roger Daltrey et Keith Moon s'étaient produits quasiment tous les soirs, d'abord sous le nom des Detours, puis brièvement des High Numbers avant de reprendre leur nom initial, et enfin des Who. Depuis, ils avaient sorti deux hits, « I Can't Explain » et « Anyway, Anyhow, Anywhere », étaient passés dans les émissions télévisées les plus importantes, avaient confié leur management à Kit Lambert et Chris Stamp, deux entrepreneurs bien connectés, et la presse adulte les saluait comme les précurseurs d'un hybride captivant mêlant pop music et pop art.

C'était un parcours excitant mais éprouvant. Le seul remède grâce auquel ces quatre musiciens d'une moyenne d'âge de vingt ans pouvaient endurer leur épuisant emploi du temps était la drogue, plus précisément le genre de produits qu'on donnait aux soldats pour partir

au combat au milieu de la nuit. Les amphétamines détérioraient inévitablement les relations déjà tendues entre les membres du groupe. Celui-ci avait été fondé par l'opiniâtre Daltrey, qui avait recruté le versatile Townshend, l'énigmatique Entwistle et l'indescriptible Moon. À la différence des Beatles, dont les noms des membres étaient systématiquement énumérés dans l'ordre chronologique de leur arrivée dans le groupe, la hiérarchie des Who avait été chamboulée. Le guitariste au nez proéminent se révélait un compositeur immensément productif et le batteur était non seulement le membre préféré de leur public adolescent et le plus frimeur des quatre, mais aussi un musicien dont les talents particuliers transformèrent les Who en une formation unique en son genre. La musique des Who était celle d'un groupe en surchauffe.

Leur son reflétait l'ambiance qui régnait au sein du groupe. En règle générale, les disputes étaient déclenchées par les mêmes fauteurs de troubles. Townshend et Moon étaient des provocateurs-nés. Chez le guitariste, c'était un talent inné. Un jour, il avait agité un billet de 5 livres sous le nez d'un vieil ami moins fortuné que lui. Quand ce dernier refusa son offre, Townshend déchira le billet en morceaux sous ses yeux. Le comportement du batteur était tout aussi épouvantable. À Wembley, où Keith Moon avait grandi, on racontait qu'il avait été interné dans l'hôpital psychiatrique local après qu'il s'en était pris à sa mère alors qu'il n'était encore qu'un enfant. On lui aurait offert une batterie pour canaliser son agressivité et protéger ses parents. John Entwistle était un type blindé et impassible. Sur le devant de la scène, sans instrument derrière lequel se réfugier, Roger Daltrey souffrait de l'angoisse du chanteur qui soupçonnait le reste du groupe de se payer sa tête dans son dos – soupçons largement justifiés en ce qui concernait Moon.

Ce soir-là, au Danemark, leur prestation avait été émaillée d'incidents avec le public. On avait jeté une bouteille sur le chanteur d'un des groupes de première partie. À peine quelques minutes après que les Who montèrent sur scène, le public se mit debout, déborda un service de sécurité pris de court et envahit la scène. Quand le groupe battit en retraite et que le concert fut interrompu, le public s'empara des chaises de métal pour les balancer en direction de la scène. La foule fut repoussée à coups de lances à incendie. Une fois le public chassé, des témoins racontent que la salle semblait avoir été piétinée

par un troupeau d'éléphants. La cohue se répandit dans les rues voisines où des chevelus en furie brisèrent des vitrines et jetèrent des vélos dans les fontaines.

Retranché dans sa loge, le groupe affronta ce coup du sort de sa manière habituelle : avec les poings. Seul membre du groupe à ne pas se gaver de speed, Daltrey mit l'incident sur le dos de leur goût pour les pilules. Selon lui, elles rendaient le reste du groupe imbuvable. Pour bien se faire comprendre, il s'empara des abondantes provisions de Moon et les jeta dans la cuvette des toilettes. Agité par le sulfate d'amphétamine et privé de la batterie sur laquelle il déchargeait la plupart de ses frustrations, Moon se précipita sur Daltrey. Mauvaise idée. Aucun des deux hommes n'était particulièrement imposant, mais si le batteur comptait généralement sur les autres pour le suivre dans ses provocations, le chanteur, lui, savait se défendre. De la première vague des rock stars britanniques, il était le seul à cultiver une réputation de dur qu'il pouvait justifier sans problème. Il décocha un coup de poing à Moon. Seule l'intervention du service de sécurité permit au batteur de s'en sortir sans dégâts supplémentaires et d'éviter un séjour à l'hôpital.

Ce soir-là, quelque chose s'était brisé dans la loge des Who, et les dommages semblaient irréparables. Avec un professionnalisme exemplaire, le groupe honora son contrat et donna son second concert dans l'autre salle avant de rentrer en Angleterre. Sur le chemin du retour, ils décidèrent que Daltrey ne faisait plus partie du groupe.

En 1965, les Who n'étaient pas le seul groupe à connaître ce genre d'accrochages. Quelques mois plus tôt, les Kinks en étaient venus aux mains au Capitol Cinema de Cardiff. Ce soir-là, Dave Davies était arrivé avec un œil au beurre noir après une nouvelle altercation avec le batteur Mick Avory. Dave et son frère Ray montèrent d'un côté de la scène et la section rythmique de l'autre, tels des négociateurs prêts pour de longs pourparlers sur la frontière coréenne. Après la chanson d'ouverture, un « You Really Got Me » suprêmement incendiaire, Dave Davies s'approcha du batteur, lui cracha dessus et mit sa batterie en pièces à coups de pied. Furieux, Avory s'empara de sa charleston, fondit sur le minet aux dents écartées et vêtu d'une veste de chasse, et lui écrasa les lourdes cymbales de cuivre sur le crâne. Le choc fut si violent que plusieurs témoins crurent qu'il ne se relèverait pas.

Au cours de l'année 1965, un sentiment d'amertume semblait

irriguer les veines de la beat music. Les grands singles de l'année dégageaient une aura de mépris : « Like a Rolling Stone » de Bob Dylan ; « Help » des Beatles ; « Tired of Waiting for You » des Kinks ; « Respect » d'Otis Redding ; « We Gotta Get Out of this Place » des Animals et « Get Off of My Cloud » des Rolling Stones. Premier album des Who sorti à la fin 1965, *My Generation* atteignait des sommets de morgue. C'était une déclaration des droits de l'homme – et uniquement de l'homme – si sardonique qu'on se demande comment de telles idées pouvaient provenir d'un groupe de gosses à peine en âge de boire de l'alcool. La plupart des chansons parlaient de repousser des femmes visiblement décidées à vous mettre le grappin dessus. Sauf que la plupart de celles-ci étaient à peine plus âgées que des écolières. Daltrey avait déjà été obligé de se marier en secret avec sa petite amie de seize ans quand celle-ci était tombée enceinte. Trois mois après la cérémonie, son nouveau beau-père débarqua au moment où le groupe s'apprêtait à monter sur scène, traîna Daltrey à l'extérieur et le roua de coups. Pendant ce temps, Moon passait tout son temps libre à Bournemouth à tenter de convaincre Kim, son amour d'adolescence, de venir le rejoindre. Bien que baignées de misanthropie et de misogynie, les chansons de ce premier album étaient néanmoins interprétées avec un tel panache que le groupe s'en tirait sans égratignures. Ils possédaient des atouts uniques : le génie de Daltrey, capable de chanter les textes les plus improbables comme s'ils venaient de surgir dans son cerveau ; les moulinets et des solos tout en soubresauts électriques de Pete Townshend ; les envolées baroques de la basse d'Entwistle, si luxuriantes qu'elle passait pour une guitare *lead*, et surtout la batterie de Keith Moon, dont on ne savait pas très bien si elle fonçait vers un incendie ou si elle venait d'en réchapper. Tout le monde tombait d'accord : les Who étaient uniques. Mais ils semblaient aussi sur le point de se désintégrer.

Roger Daltrey fut exclu des Who pendant deux semaines. Durant cette période, il passa ses nuits à l'arrière du van du groupe. C'était une métaphore parfaite de la situation où son choix de vie l'avait mené. À vingt et un ans, il avait été rejeté par ses deux familles : sa femme et son enfant et son groupe. Pendant ces deux semaines, les managers des Who tentèrent de redistribuer les cartes pour obtenir un meilleur groupe, voire plusieurs. Ils finirent par abandonner : c'était impossible. Ils organisèrent donc un conciliabule et Daltrey se vit

proposer de réintégrer le groupe sous certaines conditions : il ne prendrait pas les décisions et il ne dicterait pas sa loi aux autres membres. L'argument raisonnable sur le bon fonctionnement du groupe avait été balayé. Le groupe avait décidé d'épargner le fauteur de troubles, car il savait intuitivement qu'il en était l'élément moteur. Daltrey, maître de soi, réfléchi, devait ravalier sa salive. Il savait pertinemment qu'il n'avait pas le choix. « Si je perdais le groupe, j'allais mourir », confierait-il plus tard. Townshend admit qu'ils avaient créé un monstre devenu incontrôlable. « Tant que le groupe est ensemble, tu peux continuer à faire n'importe quoi », déclara-t-il.

Entre la sobriété et le chaos, ils choisirent le chaos, signe révélateur des penchants anarchiques qui animaient les Who. Entre réorganiser le groupe pour qu'il fonctionne sans accroc et se cramponner au dangereux véhicule qui les avait menés aussi loin, ils prirent la seconde option. Entre un bon chanteur qui avait trimé pour mettre le groupe sur pied et un batteur qui semblait ériger les problèmes de concentration et l'hyperactivité au rang des arts de la scène, ils se rangèrent du côté du batteur. Après cela, ils sortirent leur disque le plus réussi et le plus radical.

En 1965, un hit capta brutalement l'attention du grand public. Si vous apparaissiez dans *Top of The Pops*, *Thank Your Lucky Stars* et *Ready Steady Go!* au Royaume-Uni ou *Shindig!*, *American Bandstand* et *The Ed Sullivan Show* aux États-Unis – et quiconque se voyait accorder cette chance sautait sur l'occasion –, vous deveniez célèbre du jour au lendemain, au point de ne plus pouvoir faire un pas dans la rue. Pour des musiciens de *beat groups* qui avaient connu l'inconfort des voyages à l'arrière d'un van et joué devant les initiés et les « *ace faces* », cette ascension soudaine vers le monde de la célébrité, des fans et de la richesse se révélait difficile à négocier. Bon nombre d'entre eux avaient pris la route alors qu'ils n'étaient encore que des mômes issus d'un milieu modeste et souvent défavorisé. Après cette plongée dans le chaos et la drogue, ils se retrouvaient parachutés dans un univers étrange où on leur demandait subitement de se comporter comme des *gentlemen* raffinés.

Lorsqu'en octobre de cette année-là les Beatles, qui à peine trois ans plus tôt avaient déboulé devant un establishment londonien incrédule, furent reçus au palais de Buckingham – un comble – pour être décorés membres de l'ordre de l'Empire britannique par Sa

Majesté la Reine, on eut soudain l'impression que les *hooligans* d'hier étaient devenus les fiertés nationales d'aujourd'hui et qu'on attendait d'eux qu'ils se comportent en conséquence. Les photos des magazines tels que *Fabulous* ou *Rave* montraient ces jeunes princes prenant le thé dans des appartements huppés qu'ils avaient visiblement rarement l'occasion de fréquenter. Cette génération sans attaches, déracinée et turbulente attendait le signal pour remonter dans le van qui donnait un sens à sa vie.

En 1965, Pete Townshend logeait dans un appartement à Belgravia, une adresse qu'aucun musicien auteur d'une poignée de hits n'aurait les moyens de s'offrir au ^{XXI}^e siècle. Il habita brièvement avec Kit Lambert, le manager des Who. Avec son associé Chris Stamp, Lambert faisait des emprunts auprès des banques sur la seule foi de leur adresse commerciale. Le grand cirque des Who était un numéro qui nécessitait d'être entretenu en permanence. En interview, Townshend prétendait mener un train de vie luxueux, se vantant des voitures qu'il ne possédait pas et déclarant qu'il dépensait 50 livres par semaine en vêtements, bien qu'il ait dû emprunter un blouson pour la photo illustrant l'article. Pour la frime, il avait acheté un corbillard Packard de 1936, pour la somme de 30 livres, qu'il avait garé devant son appartement. Le véhicule heurta bien vite la sensibilité conservatrice du voisinage de Belgravia et fut enlevé par les autorités – on raconte que l'ordre fut donné par la reine mère, choquée par la vue de ce véhicule qui lui rappelait les funérailles de son mari. Transformant comme toujours ses crises de nerfs en question de principe, Townshend répliqua en composant à la hâte son hymne « My Generation », avec ses parties vocales bégayées et sa déclaration expéditive sur sa volonté de mourir avant de vieillir. La chanson était à l'année 1965 ce que « Tutti Frutti » avait été pour 1955, un soubresaut presque comique d'énergie juvénile, porté cette fois-ci par une gravité tout avant-gardiste. « My Generation » n'était pas seulement un grand hit : c'était l'hymne du groupe, qui martelait sa ferme volonté de se laisser porter par le chaos. La chanson culminait évidemment avec un accès de rage de leur batteur.

Tout ce qui faisait de Keith Moon un gosse ingérable en faisait la rock star par excellence. Parfait cancre à l'école, qu'il abandonna à l'âge de quatorze ans, Moon avait un besoin maladif d'être admiré et de se faire remarquer, si bien qu'il accaparait l'attention. Ses anciens

camarades de classe ne gardaient pas tous de bons souvenirs de ses frasques. Certains évoquaient les mauvais traitements qu'il leur faisait subir, d'autres l'imaginaient finir en prison. Ce n'est qu'en devenant une rock star qu'il put éviter de devenir adulte. Il refusait de grandir. À dix-sept ans, il s'était acheté son premier costume en lamé or parce que c'était selon lui ce qu'aurait fait une rock star. Sur l'avant de sa grosse caisse, il avait fait inscrire au pochoir « Je suis le plus grand ». Moon voulait modeler le monde à son image. Et en tant que rock star, il en avait les moyens. L'anonymat l'aurait tôt ou tard condamné à grandir, à respecter ses semblables et à réfréner ses excès. En devenant une rock star, plus rien ne l'y obligeait. « Moony » avait le droit de faire tout ce qu'on aurait interdit à Keith Moon.

Une fois Daltrey de retour parmi eux, les Who partirent sur-le-champ pour l'Écosse. Ils devaient se produire au Kinema Ballroom à Dunfermline et à l'hôtel de ville de Perth. Sur la route, Moon demanda à leur nouveau *tour manager* Richard Cole de faire une halte. Il se précipita dans une boutique pour en revenir avec des sacs d'engrais et de sucre. Une fois le groupe descendu à son hôtel cinq étoiles, le batteur disparut dans sa chambre. Peu de temps après, à l'heure du thé, Cole entendit une explosion retentir dans la chambre d'à côté. Il sortit dans le couloir et, au milieu de la fumée et la poussière, il aperçut la silhouette reconnaissable parmi toutes de Keith Moon. Celui-ci paraissait légèrement brûlé aux entournures, mais absolument fou de joie, le regard exorbité comme un personnage de *cartoon* rescapé de l'explosion d'une bombe à retardement qu'il avait lui-même allumée.

Évidemment, la plaisanterie obligea le groupe à quitter son luxueux hôtel pour un établissement d'un standing visiblement inférieur des alentours. Tel était le prix à payer par les Who pour incarner la version du groupe qu'ils avaient choisie. Entwistle et Townshend grommelèrent, Daltrey resta silencieux. Les dés étaient jetés.

PLAYLIST 1965

The Rolling Stones, « (I Can't Get No) Satisfaction »

The Byrds, « Mr. Tambourine Man »

The Beatles, « Help ! »

The Lovin' Spoonful, « Do You Believe in Magic »

The Who, « I Can't Explain »

Bob Dylan, « Like a Rolling Stone »

The Kinks, « See My Friends »

Otis Redding, *Otis Blue*

The McCoys, « Hang On Sloopy »

The Beatles, *Rubber Soul*

1. Terme désignant les mods les plus en vue de la scène.

1^{er} OCTOBRE 1966
REGENT STREET
POLYTECHNIC, LONDRES
UN NOUVEAU SHÉRIF
EN VILLE

Une célèbre légende urbaine veut que la présence de perruches à collier dans les parcs londoniens soit due à Jimi Hendrix, qui les aurait introduites pour donner des couleurs paradisiaques à la grise capitale anglaise.

Quand le véritable James Marshall Hendrix atterrit à l'aéroport de Heathrow, à l'aube du samedi 24 septembre, il avait vingt-trois ans. Il avait pour seules affaires des vêtements de rechange, dont un imperméable Burberry récemment acheté, et un flacon de lotion contre l'acné. Comme il n'avait pas de permis de travail, ses nouveaux managers acheminèrent eux-mêmes sa guitare sur le sol britannique. À New York, ces Britanniques apparemment bien connectés lui avaient promis de faire décoller sa carrière, chose que personne aux États-Unis n'avait réussie depuis ses débuts dans le circuit pro huit ans plus tôt.

La pièce centrale de cette nouvelle équipe de management s'appelait Chas Chandler. Chas était l'ex-bassiste des Animals, formation rhythm'n'blues de Newcastle qui, contrairement aux Beatles et aux Rolling Stones, n'avait jamais atteint l'eldorado des 33 tours malgré une succession de hits. Les enregistrements des Animals étaient confiés à Mickie Most et leurs finances à Mike Jeffery. Ces deux hommes étaient intelligents, bien trop intelligents pour chercher à

savoir si les musiciens du groupe parvenaient à gagner leur vie. Conscient que son imposante carrure ne lui permettrait jamais de devenir une rock star, Chas comptait quitter le groupe pour se réinventer en découvreur et manager de talents. Pour ce faire, il avait décidé de s'associer à Jeffery. Quitte à pactiser avec le diable, autant bien le connaître.

Chas avait découvert son premier client, Jimmy Hendrix, à New York, lors d'un concert de ce dernier à Greenwich Village. C'était Linda Keith, une petite amie de Keith Richards, qui l'avait mis sur le coup. Au fait de ses projets, elle l'avait poussé à aller voir ce guitariste à couper le souffle. Chas l'avait écoutée et fut époustouflé. Il prit sa décision quand il remarqua que parmi les cinq chansons de son set, dont « Like a Rolling Stone » de Bob Dylan et « Wild Thing » des Troggs, Hendrix, qui à l'époque jouait sous le nom de Jimmy James and The Blue Flames, reprenait également une chanson intitulée « Hey Joe ». Chandler était obsédé par l'idée de décrocher un hit avec une reprise de ce morceau, récit plus qu'indulgent de violences conjugales, et à présent il se trouvait devant ce type qu'il n'avait même pas besoin de convaincre. Pour ne rien gâcher, il était beau et jouait de la guitare avec les dents. Il avait toutes les cartes en main.

Jimmy était issu d'une famille dysfonctionnelle vivant à Seattle, Washington, à mille lieues des berceaux du blues. Le premier morceau qu'il fut capable de jouer intégralement à la guitare était « Peter Gunn » de Duane Eddy. En 1961, il poussa la porte d'un bureau de recrutement de l'armée pour éviter un séjour en prison pour une histoire de vol de voiture. C'est ainsi qu'il fut affecté à la 101^e division aéroportée, qui parachutait les jeunes soldats dans les zones de combat. Hendrix aurait dû se douter qu'il n'était pas taillé pour ça. Il écrivit à son père depuis Ford Ord, en Californie, le suppliant de lui envoyer la seule chose qui lui permettrait de ne pas devenir dingue : sa guitare. Même si les troupes américaines ne risquaient généralement pas grand-chose pendant le bref intervalle entre la guerre de Corée et celle du Vietnam, Hendrix voulait si désespérément partir qu'il redoubla d'ingéniosité pour se faire déclarer inapte, allant jusqu'à prétendre être homosexuel. Lorsqu'en 1962 on le libéra enfin de ses obligations, le seul métier qu'il semblait avoir appris était celui de musicien. Il s'était forgé une petite réputation en jouant pour ses compagnons d'armes. À présent, il lui fallait continuer dans le monde

extérieur.

Ce fut un parcours du combattant. Les quatre années suivantes, il végéta au bas de la chaîne alimentaire, subissant le pire traitement réservé à un jeune musicien, le Chitlin' Circuit. La plupart des salles de concerts de ce réseau étaient situées dans des États préférant nier l'existence de la loi sur les droits civiques. Jimmy accepta toutes les dates qu'il put décrocher, intégrant les groupes de Slim Harpo, Carla Thomas, Ironing Board Sam et quiconque voulait bien l'embaucher. Même au creux de la vague, le charisme de Jimmy avait deux facettes : les hommes admiraient son jeu de guitare et les femmes tombaient en pâmoison devant lui.

Il parvint à s'associer à des artistes plus en vue tels que les Marvelettes, Curtis Mayfield, les Isley Brothers (avec qui il assista au passage des Beatles à la télévision dans le *Ed Sullivan Show*) et Little Richard. Ce dernier ne tarda pas à déclarer que le guitariste s'inspirait copieusement de son style. Tous ces musiciens étaient des employeurs exigeants. Perfectionnistes et professionnels acharnés, ils tenaient jalousement à garder la vedette. Jimmy intégra des groupes où le simple fait de porter des lacets de couleurs différentes suffisait à se faire renvoyer. Il joua dans des groupes dont vous pouviez vous faire virer pour des boutons de manchettes mal accrochés. Little Richard n'avait aucun scrupule à vous débarquer du bus au milieu de nulle part si vous portiez une plus belle chemise que la sienne. Ils se seraient tous débarrassés de vous à coup sûr si vous vous faisiez trop remarquer sur scène. Au sein du Chitlin' Circuit et plus tard sur toute la Côte Est, jouant avec tous les artistes imaginables, des Isley Brothers à King Curtis, Hendrix se forgea une solide réputation musicale ainsi qu'une autre, moins enviable : celle de voler la vedette.

En s'installant à New York en 1965, il acheta *Highway 61 Revisited*, signe qu'il voyait plus loin que les conventions du *chitlin' circuit*. À Harlem, il se plaignait de ne pas réussir à s'intégrer à la communauté noire. Il se tourna à la place vers Greenwich Village et le Café Wha?, première escale de Dylan à son arrivée à New York quatre ans plus tôt. Il y élaborait un set qui incluait déjà « Hey Joe », « Like a Rolling Stone », « Shotgun » et « Wild Thing ». Beaucoup de gens le virent jouer durant cette période, et tous furent impressionnés. Les guitaristes étaient intimidés. Mike Bloomfield, guitariste de Bob Dylan, déclara qu'il abandonna son instrument pendant un an après

l'avoir vu. Malgré cela, personne ne le prenait sous son aile. Il n'était pas impossible que sa couleur de peau y soit pour quelque chose.

Peut-être fallait-il la sensibilité d'un Britannique comme Chas Chandler pour lui donner sa chance. Les choses n'allaient pas être faciles. Lorsque Chandler lui expliqua ses projets en détail, il apprit qu'Hendrix avait déjà signé un contrat. Deux, en réalité. Pourquoi ce musicien qui n'avait jamais quitté les États-Unis de toute sa vie accepterait-il de mettre les voiles avec un type à l'accent bizarre pour repartir de zéro en Angleterre ? Chandler sut se montrer persuasif. Il connaissait bien les musiciens. Il scella leur accord en annonçant qu'il allait revendre ses guitares basses pour lui payer son billet d'avion, et en première classe. Il lui promit également de lui présenter Eric Clapton une fois à Londres. L'affaire était réglée.

À leur arrivée à Londres à la fin du mois de septembre 1966, Chas était tellement impatient de présenter son nouveau protégé à ses amis musiciens qu'à peine sortis de l'aéroport, ils allèrent directement à Fulham rendre visite au chef d'orchestre Zoot Money. C'est ainsi que le premier guitariste britannique à admirer son jeu fut Andy Summers, vingt-trois ans, membre à l'époque de l'orchestre de Money. La première Anglaise à succomber à son charme s'appelait Ronnie. Après un seul regard sur lui, l'épouse de Money se précipita chez sa voisine à l'étage. « Tu ferais bien de descendre voir le type que Chas a ramené d'Amérique, il ressemble à l'homme sauvage de Bornéo », lui dit-elle. La première Anglaise à coucher avec lui fut la voisine du dessus, Kathy Etchingham. Elle le suivit à son hôtel le soir même, et resta à ses côtés pendant les trois années suivantes.

Chas menait sa jeune opération de management au jour le jour. Il devait répandre la rumeur le plus vite possible. Dès le premier soir, il emmena Hendrix au Scotch of St. James, un club de Masons Yard, repaire de musiciens noctambules qui s'y retrouvaient pour s'épater les uns les autres. Il s'arrangea pour le faire jouer avec le groupe du club. Ce fut la première d'une série d'apparitions qu'Hendrix effectua lors de ses premières semaines sur le sol anglais. Hendrix découvrit avec bonheur que les mêmes trucs qu'il employait pour en mettre plein la vue au public de Géorgie fonctionnaient aussi bien avec les mannequins, les gangsters et les pop stars du sud-ouest de Londres. Le Chitlin' Circuit lui avait enseigné qu'il était impératif de surveiller le public. Si les gens aimaient vous voir jouer de la guitare derrière le

dos, alors les choses étaient très claires : c'était ce que vous deviez faire. S'ils voulaient vous voir jouer de la guitare avec les dents, il ne fallait pas se poser de question. Hendrix s'était donné pour mission de retourner toutes les scènes où il se produirait et s'y appliqua consciencieusement.

Quelques jours après le concert au Scotch of St. James, Chandler s'arrangea pour croiser Eric Clapton et Jack Bruce, qui venaient de former Cream. Le groupe obéissait à un grand principe du jazz selon lequel on produisait la meilleure musique en réunissant l'élite des musiciens. C'était une idée séduisante dans le monde de la pop en 1966. Les influences qu'ils citaient dans la rubrique « Lifelines¹ » du *New Musical Express* faisaient la part belle à des figures telles que Cannonball Adderley, Roland Kirk et Tony Williams. Ils s'inspiraient de ces musiciens qu'on saluait plus pour leurs qualités que pour l'enthousiasme qu'ils suscitaient. Dans les principaux repaires de l'industrie musicale – le Speakeasy, le Cromwellian et le Scotch of St. James –, les musiciens étaient fortement encouragés à monter sur scène pour montrer de quoi ils étaient capables.

C'est dans cet état d'esprit que Clapton invita Chas à se rendre avec son protégé à un concert qu'ils donnaient ce soir-là dans un sous-sol à Little Titchfield Street (aujourd'hui rattaché à l'université de Westminster). Chandler vint comme prévu avec Hendrix. Bien qu'il se soit agi d'une simple réunion chaleureuse placée sous le signe de la camaraderie musicale, certaines formalités de base devaient être établies. M. Hendrix ne jouerait qu'un seul morceau avec The Cream, le nom du groupe à l'époque. Il utiliserait l'ampli de M. Bruce, histoire de ne pas bénéficier d'un son de trop bonne qualité. M. Clapton resterait sur scène en permanence pour bien faire comprendre à qui appartenait le groupe. En contrepartie, Jimmy déciderait du morceau qu'ils joueraient, en l'occurrence « Killing Floor » de Howlin' Wolf. Un titre que, paraît-il, même Clapton trouvait difficile.

Par la suite, Clapton serait abondamment interrogé sur le déroulement de la soirée. « Il avait apporté sa propre guitare. C'était un modèle pour droitier monté à l'envers – il était gaucher. Il a joué dans tous les styles imaginables, sans se la raconter. Il a fait quelques-uns de ses trucs, comme jouer derrière la tête ou avec les dents. Il me semble qu'on a joué un seul morceau. Puis il est reparti, et ma vie a changé pour toujours. »

La *hype* la plus efficace est celle qui se propage parmi des pairs. La plupart du temps, elle se traduit par une tendance à prendre le train en marche pendant la brève période où celui-ci ne ressemble pas à un train en marche. De toute évidence, Hendrix était extrêmement doué. C'est toutefois plus à cause de ce qu'il représentait que de ses prouesses que la scène musicale londonienne l'a si rapidement adopté. Il incarnait une toute nouvelle espèce de musicien – un Noir à l'épaisse tignasse frisée (une coupe qui nécessitait des heures d'entretien) – qu'il fallait absolument cautionner, qu'on l'apprécie ou non.

Clapton et ses confrères guitaristes étaient sensibles à ses prouesses instrumentales ; le grand public, qui cet automne-là s'étoffait semaine après semaine – le premier single de Hendrix, « Hey Joe », sortit juste à temps pour Noël –, à la manière dont il les exprimait. Ce que les musiciens anglais présentaient comme un art, Jimmy, que son manager avait rebaptisé Jimi Hendrix comme pour en faire un héros de *comic book*, le transformait en un numéro de show-business. Ce que les musiciens anglais présentaient comme le fruit d'un dur labeur, il en faisait du chamanisme. Pour les premiers, chanter était une corvée dont il fallait s'acquitter pour obtenir le droit de jouer un long solo ; chez Hendrix, le chant et la guitare se mêlaient en un dialogue harmonieux. Il fut le premier artiste à insuffler une beauté visuelle dans l'acte de chanter en jouant de la guitare. Le chant devenait un commentaire sur la guitare, et les deux éléments conversaient ensemble. Impossible d'imaginer Clapton lancer : « C'est Jimi qui te parle, bébé », comme le faisait Jimi en plein milieu d'un morceau. Là où les musiciens blancs rivalisaient de grimaces pour montrer à quel point ils prenaient leur mission au sérieux, Jimi ne pouvait pas s'empêcher d'éclater de rire devant l'extravagance de son propre talent.

« Eric était un guitariste, mais Jimi était une force de la nature », déclara Jack Bruce au sujet du concert du 1^{er} octobre. Même s'il prétend promouvoir la fraternité universelle, le monde de la pop est loin d'être indifférent à la couleur de peau. Au cours des cinquante années qui ont suivi l'apparition d'Elvis, la pop a redoublé d'inventivité pour classer les styles musicaux en catégories dont la plupart n'étaient pas dénuées de sous-entendus racistes. Les musiciens noirs sont bien plus souvent comparés à des « forces de la nature » que

les autres. Cela suggère que leur développement artistique est différent de leurs homologues blancs. Il est aussi difficile de qualifier un Blanc de chanteur soul qu'un Noir de rock star. Quelques rares musiciens ont réussi ce numéro d'équilibriste, aidés par le fait qu'ils s'adressaient dès le départ à un public blanc. En fin de compte, ce qui plaçait Jimi Hendrix au-dessus de Clapton, Beck, Green et tous les autres guitaristes qui vinrent lui témoigner leur respect en octobre 1966 devait autant à son style qu'à sa musique. Cela tenait dans les trois mots que tout le monde, Clapton compris, employait pour le décrire :

The real thing [le truc authentique].

PLAYLIST 1966

The Beach Boys, « Good Vibrations »

The Beatles, « Paperback Writer »

Stevie Wonder, « Uptight (Everything's Alright) »

Bobby Fuller Four, « I Fought the Law »

Jimi Hendrix, « Hey Joe »

The Rolling Stones, « Paint It, Black »

The Kinks, « Sunny Afternoon »

The Mothers of Invention, *Freak Out !*

The Byrds, *Fifth Dimension*

Cream, *Fresh Cream*

1. Portraits sous forme de questionnaires dans lesquels les artistes évoquaient notamment leurs différents goûts musicaux.

18 JUIN 1967 MONTEREY, CALIFORNIE RETOUR AU LYCÉE

Quand Janis Joplin a débarqué, personne n'avait jamais rien vu de tel.

Si le jazz et le blues avaient déjà produit des vocalistes qui chantaient leur alcoolisme ou leurs appétits charnels avec la même spontanéité, Janis était une créature d'un tout autre genre. C'était une rock star blanche : en d'autres termes, on parlait d'elle dans les journaux et on l'interviewait à la télévision. Les éléments implicites dans sa musique éclataient au grand jour lorsqu'elle choisissait de les évoquer. Interrogée sur ses débuts de chanteuse au sein de Big Brother and The Holding Company, elle répondit qu'elle avait couché avec l'homme envoyé pour lui proposer le job, ajoutant qu'elle avait été tellement impressionnée qu'elle n'avait pas pu refuser. « Je me suis laissé convaincre en baisant », ricanait-elle en interview.

On n'avait jamais entendu une femme parler ainsi – encore moins dans la presse. Cette attitude était en partie du cinéma. En privé, Janis avouait avoir inventé cette histoire de toutes pièces pour présenter son amant d'un jour sous une lumière favorable. Elle ne semblait pas se rendre compte de ce qu'elle dévoilait d'elle en tenant ces propos. Parce qu'on n'avait jamais vu une *chick singer*, une « minette », selon l'argot de l'époque, se comporter comme elle, la manière dont Janis déjouait les codes féminins – et surtout dont elle s'épanchait sur sa sexualité – occultait sa personnalité.

Janis appartenait à une nouvelle génération de rock stars. Sa

présence dans un *talk-show* suscitait à elle seule des torrents de questions, des questions que tous les parents américains du milieu des années soixante se posaient sur leurs propres progénitures adolescentes. Pourquoi êtes-vous habillée comme ça ? Vous ne pourriez pas être plus soignée ? Vous vous droguez ? Qu'est-ce que vous venez de dire ? Est-ce une manière de parler pour une jeune fille ?

Il y avait eu des stars féminines de la musique avant Janis Joplin, mais celles-ci respectaient les bonnes manières. La plupart d'entre elles, comme Dusty Springfield ou Aretha Franklin, étaient saluées pour leur talent artistique. Elles n'avaient pas le droit d'avoir une chose aussi vulgaire qu'une personnalité. Le simple fait que Sandie Shaw chante pieds nus était déjà largement suffisant. Ces chanteuses étaient sages et impeccables, comme on l'attendait généralement des jeunes filles de l'époque. Qu'elles aient une vie amoureuse était déjà difficilement imaginable. Les imaginer avoir une vie sexuelle était tout simplement inconcevable.

Janis Joplin déboula sur le devant de la scène à une époque de libération des mœurs. Ce dont elle cherchait à se libérer était sa propre et considérable douleur. C'était ce que le public attendait. Elle avait remarqué que le public préférerait ses chanteuses de blues – dont elle se revendiquait – malheureuses. Ses plus fidèles admiratrices comptaient des sosies d'Ali MacGraw, des filles bien mises aux yeux brillants qui contemplaient Janis sur scène, captivées par cette chanteuse qui était ce qu'elles n'auraient jamais osé être, et qui faisait tout ce qu'elles n'auraient jamais osé faire, convaincues dans leur prudent for intérieur que cette histoire allait mal finir.

Elle fit ses premiers pas de chanteuse à San Francisco, en 1966, au moment opportun où les *freaks* semblaient avoir pris l'industrie musicale en otage. Il y avait subitement de la place pour ceux qui n'avaient pas le bon look, mais qui avaient à l'évidence le cœur à la bonne place. Des *jug bands* électrifiés comme le Grateful Dead. Un groupe baptisé Big Brother and The Holding Company, qui dut bientôt sa renommée à sa chanteuse déglinguée qui reprenait Big Mama Thornton et Irma Thomas, buvait des lampées de whisky sur scène et ne portait pas toujours de soutien-gorge. Janis était une chanteuse professionnelle mais risquait en permanence de retomber dans la drogue, notamment l'héroïne. « La dope, je voulais la fumer, la sniffer,

la lécher, la baiser – je prenais tout ce qui traînait », avoua-t-elle.

Janis Joplin était issue d'une famille de classe moyenne dure à la tâche vivant à Port Arthur, au Texas. Elle avait connu une enfance heureuse. Elle était jeune et jolie et en profitait. La puberté, et plus spécifiquement l'acné, lui déroba cruellement ses charmes pour l'abandonner avec une blessure qu'elle chercherait à apaiser d'une façon très personnelle pour le restant de sa vie. À son adolescence, Janis se rabaissait délibérément à chaque déconvenue. Au lycée, elle s'attira une réputation de fille facile qu'elle s'attacha à justifier. Quand Janis était en terminale, sa mère lui servit son premier whisky pour s'assurer que sa consommation d'alcool ne sorte pas du cercle familial. Son plan échoua. Janis commença à traîner dans les bars et, comme on dit à Port Arthur, à « traverser la rivière ». Quand elle devint célèbre, elle se mit à plaisanter sur cette période dissolue où on repoussait systématiquement ses avances en prétextant qu'elle était trop laide. À l'université du Texas, une fraternité étudiante lui décerna le titre d'« homme le plus moche du campus ». À vingt ans, Janis Joplin estimait avoir le droit de chanter le blues.

Janis avait toujours eu besoin de beaucoup d'attention. Elle savait ce qu'elle devait faire pour devenir une star, et le faisait. Elle avait suffisamment de jugeote pour comprendre que l'impression de spontanéité s'obtenait au prix d'un travail acharné. Un jour, elle décida du nombre précis d'interjections faussement improvisées adressées à son amant dans le couplet d'une chanson, puis enchaîna dix-sept prises sans dévier d'un pouce. Lors de la première réunion entre le groupe et un attaché de presse, Janis insista pour que son côté outrancier soit mis en avant, instinctivement convaincue que le public y croirait. C'est elle qui chargea l'attaché de presse de demander un partenariat avec Southern Comfort¹ qui la rémunérerait chaque fois qu'elle boirait leur produit. La somme lui permit d'acheter un manteau de fourrure. C'est elle qui, en interview, prétendait (abusivement) avoir couché avec tous les membres du groupe. C'est elle qui poussa son attaché de presse de révéler à *Rolling Stone* sa relation d'un soir avec le *quarterback* vedette Joe Namath.

C'est aussi elle qui avait proposé de se déshabiller devant l'objectif de Bob Seidemann. Le photographe lui fit enfiler quelques bijoux, juste assez pour dissimuler son sein gauche, elle posa les mains par-dessus son entrejambe, et le portrait qui en résulta devint un poster

très populaire. Elle se vantait qu'il avait fait d'elle « la première pin-up hippie ». Pour l'homme le plus moche du campus, c'était une forme de revanche. Quand elle invita ses parents sur la côte pour leur montrer à quel point elle avait réussi, ce poster inspiré du portrait de Seidemann fut l'une des choses qui les gênèrent le plus. Janis jugeait avoir été prude : elle ne montrait qu'un seul sein. « On le voit à peine, maman », avait-elle ajouté.

En concert, elle invitait le public à venir l'entourer sur scène, comme pour se convaincre de son magnétisme. Cernée par des danseurs extatiques, elle se sentait acceptée. « Quand je suis sur scène, j'ai l'impression de faire l'amour à des milliers de personnes, dit-elle, mais quand je rentre chez moi, je suis toute seule. » Toute sa vie durant, elle évoqua publiquement ses mésaventures amoureuses avec les hommes – seulement les hommes. Malgré la récente libération sexuelle, elle n'était pas autorisée à se vanter de ses conquêtes lesbiennes. Maintenant qu'elle était une artiste de scène, Janis pouvait profiter de son statut pour annoncer qu'elle était disponible et ne se fit pas prier. Elle découvrit à sa grande surprise et pour son plus grand plaisir qu'elle attirait des hommes qui n'auraient jamais posé les yeux sur elle si elle avait été serveuse. Cela lui causa bien plus de tort que ses homologues masculins, dont beaucoup avaient un physique tout aussi ingrat. Si les amants de Janis n'étaient pas tous de lamentables opportunistes, Seth Morgan, son dernier petit ami, incarnait cette catégorie à la perfection. « Si elle n'avait pas été connue, je ne l'aurais jamais remarquée », avoua-t-il après sa mort.

Le dimanche 18 juin 1967 fut le jour le plus long de l'été des hippies, le jour où l'Amérique tout entière tomba brièvement sous le charme du nouveau mouvement Peace & Love. Les Beatles avaient sorti *Sgt Pepper's Lonely Hearts Club Band* deux semaines auparavant. Lou Adler et John Phillips, deux habiles *businessmen* de Los Angeles, avaient organisé un concert en plein air qui se déroulait sur le même site que le Monterey Jazz Festival. Ils avaient programmé des grands noms des scènes de L. A., Londres et New York dans l'idée de s'approprier la musique sauvage et les tenues bigarrées des *flower children*. Le deal était le suivant : les groupes souhaitant jouer devaient accepter d'être filmés. Les managers de Jimi Hendrix, Simon & Garfunkel, The Who, Jefferson Airplane et Otis Redding accordèrent l'autorisation. Trop méfiants et trop confidentiels, Big

Brother and The Holding Company refusèrent, si bien que leur concert du samedi ne fut pas enregistré.

Constatant le succès public et la rumeur qui enflait autour de ce groupe et de sa chanteuse hallucinée, Adler, Phillips et Albert Grossman, le manager de Bob Dylan, proposèrent à Big Brother de donner un concert supplémentaire le lendemain à condition qu'ils acceptent d'être filmés. C'était là une concession sans précédent pour un groupe aussi méconnu. Ils finirent par accepter – le groupe à contrecœur, mais Janis avec enthousiasme. Les musiciens comprirent sa réaction le lendemain. Au concert du samedi, elle portait un haut banal et un jean. Pour celui du dimanche soir, elle débarqua dans un tailleur-pantalon lamé or qu'elle qualifiait ironiquement de « bidon² ». Elle voulait une apparence somptueuse. Les membres de Big Brother sentirent qu'il y avait du show-business dans l'air.

Durant le même week-end, Clive Davis, de Columbia Records, lui proposa un contrat. Grossman prit les rênes de son management et initia les prévisibles démarches qui la libéreraient du groupe et lanceraient sa carrière solo. Monterey ressemblait à un *coming out* grisant. L'événement n'était pas tant un festival qu'une célébration de l'industrie. Quand ils ne jouaient pas, les artistes déambulaient dans la foule, si bien qu'ils assistèrent tous au concert de Janis, de Brian Jones à Joan Baez en passant par Mama Cass. Quand le film sortit en salle, on apercevait cette dernière dans le public, ébahie par la performance de Janis. Monterey marqua la consécration de trois artistes : Otis Redding, largement inconnu auprès du public blanc américain avant le festival, Jimi Hendrix, qui effectuait un retour triomphal dans son pays natal après avoir percé au Royaume-Uni, et Janis Joplin, dont le rappel du dimanche soir « les conduisit sur la voie des gros sous », pour reprendre un journaliste, et l'établit comme « la meilleure chanteuse de blues blanche ». Janis était au sommet du monde.

Ces nouvelles rock stars dont l'image acquit un potentiel commercial dans le sillage de festivals comme celui de Monterey avaient ceci de fascinant qu'elles semblaient refuser tout compromis. Frank Zappa, Jerry Garcia, Pete Townshend et Janis Joplin ne seraient jamais devenus des stars dans un autre domaine ou à une autre époque. Joplin comme Zappa avaient probablement plus d'influence en tant qu'icônes de poster qu'en tant que musiciens. Zappa assis sur la cuvette des toilettes ; Janis nue sous ses bijoux : on avait autant de

chances de les apercevoir accrochés au mur que de les entendre sur un tourne-disque. Le premier album de Big Brother pour un grand label rencontra un certain succès, en dépit du fait qu'il fallut des mois au producteur John Simon pour tirer du groupe une prestation digne de ce nom. L'avenir de Janis, quant à elle, était celui d'une star en solo.

Janis n'eut aucun état d'âme à abandonner les autres membres de Big Brother and The Holding Company ; ils se débrouilleraient très bien sans elle. Pour sa part, chanter était la seule chose qu'elle savait faire. En réalité, la seule chose qu'elle savait faire était d'être une rock star. Seule une rock star pouvait transformer ses défauts en des marques d'authenticité. « On me paye 50 000 dollars par an pour être moi-même », déclara-t-elle, ravie. Toutes les choses qui, dans l'industrie *mainstream*, risquaient d'être des obstacles devenaient des atouts dans ce nouvel eldorado. Les imperfections, ses efforts pour atteindre la note juste, les tenues dépareillées, l'impression de spontanéité absolue qu'elle dégageait étaient les marques de fabrique d'une forme d'*entertainment* inédit issue de la contre-culture de la Côte Ouest. Dans ce monde, une allure dévastée était un gage de sincérité, une qualité subitement érigée en valeur suprême. Parce qu'elle était la même personne que tout le monde méprisait à son lycée, Janis était à présent adulée.

Janis Joplin cherchait sans cesse l'approbation de sa famille. Lorsqu'elle commençait à se faire un nom sur la côte, elle lui écrivait consciencieusement pour la tenir au courant. Sans surprise, sa famille fut consternée quand Janis déclara dans la presse que ses parents l'avaient mise dehors quand elle avait quatorze ans. C'était faux, mais c'était manifestement le prix à payer quand on avait une rock star dans la famille. Les fans préféraient les mythes à la vérité. Janis envoyait des coupures de presse à ses parents et leur demandait si la presse locale de Port Arthur reproduisait les articles à son sujet. En 1970, on l'invita à la réunion des anciens élèves de son lycée. Contre toute attente, elle accepta. Et elle prit soin de le faire savoir. Elle annonça la nouvelle à la télévision, au *Dick Cavett Show*. « À force de se moquer de moi, ils m'ont chassée de l'école, de la ville et de l'État. Et maintenant, je rentre au pays », dit-elle. Elle se confia même au *New York Times* : « Ces gens m'ont fait beaucoup de mal. Ça me fait plaisir de savoir qu'ils sont toujours plombiers là-bas, alors que moi, j'ai réussi. »

En affichant publiquement un tel mépris envers les habitants de Port Arthur, Janis aurait dû se douter que cette visite n'assouvirait pas ses désirs de vengeance. Elle fit son arrivée accompagnée de trois bellâtres, dont un chauffeur. Refusant de jouer les figurants lors de cet événement public, ses parents s'étaient rendus à un mariage en dehors de la ville. Janis se disputa avec son frère et sa sœur, révoltés par l'ingratitude qu'elle leur avait témoignée dans la presse. Ce week-end de retrouvailles ne fit que creuser le fossé qui la séparait de ses contemporains. Elle se battait pour l'honneur, mais personne ne voulait prendre part au combat. Elle voulut visiter les lieux de ses souvenirs les plus douloureux de son adolescence. Les journalistes lui demandèrent si elle avait déjà donné un spectacle dans son lycée. Seulement quand je marchais dans les couloirs, répondit-elle. Lors de la conférence de presse, elle confia qu'elle n'avait jamais été heureuse à l'école et qu'elle n'allait jamais au bal de fin d'année. Pourquoi ? Parce que personne ne l'invitait.

À ce stade, toutes ses réserves d'alcool et de bravades qui la préservaient de sa douleur étaient à sec, et Janis paraissait effondrée et écoeurée. Tout cela n'avait rien d'une vengeance éclatante ni d'un triomphe sur les petites gens. Elle se retrouvait piégée entre la vie qu'elle avait abandonnée et celle qu'elle avait trouvée. Aucune des deux ne semblait la satisfaire. Le dimanche soir, sa mère en eut assez, dégoûtée de voir sa fille aînée inviter le public à se moquer de la vie rangée et des drôles d'habitudes de sa famille chaque fois qu'elle allumait la télévision. « J'aurais préféré que tu ne sois jamais née », aurait-elle déclaré. Elle ne pensait probablement pas ce qu'elle disait, mais rien ne l'avait préparée à jouer le mauvais rôle dans un film qu'elle ne comprenait pas.

Janis ne rentrerait plus jamais chez elle : à peine sept semaines après la réunion, elle fut retrouvée morte dans sa chambre d'hôtel.

PLAYLIST 1967

The Velvet Underground, *The Velvet Underground & Nico*

The Beatles, *Sgt Pepper's Lonely Hearts Club Band*

The Jimi Hendrix Experience, *Are You Experienced*

Pink Floyd, *The Piper at The Gates Of Dawn*

Sly & the Family Stone, *A Whole New Thing*

Love, *Forever Changes*

Procol Harum, « A Whiter Shade of Pale »

The Doors, « Light My Fire »

Aretha Franklin, « Respect »

Van Morrison, « Brown Eyed Girl »

1. Marque de liqueur aux arômes de whisky.

2. « *Lame* ».

15 MAI 1968 NEW YORK LA VUE DEPUIS L'OLYMPE

En 1963, un Ringo Starr encore abasourdi par le choc initial de la beatlemania avait été interrogé sur ce qu'il pensait qu'il lui resterait une fois la folie retombée. Ses attentes étaient modestes : « Assez pour acheter un ou deux salons de coiffure », répondit-il.

Voilà le genre de choses qu'on était en droit d'espérer à l'époque. Dans ce monde révolu, les grands sportifs comme les *entertainers* étaient censés se préparer au jour où leurs jambes flancheraient et où les hits se tariraient. Le moment venu, on leur souhaitait de pouvoir devenir propriétaires dans leur ville natale et d'ouvrir un magasin de sport, un bar, une boîte de nuit ou fonder une petite entreprise de service qui tirerait parti de leur nouveau statut de célébrité. Dès 1963, le succès des Beatles était si exceptionnel qu'ils étaient en mesure de caresser des rêves légèrement plus ambitieux. Si bien que Ringo n'espérait pas acheter un seul, mais deux salons de coiffure pour les confier à sa femme Maureen. Il allait de soi qu'ils resteraient fondamentalement les mêmes personnes, que le succès qui leur était tombé dessus ne les changerait pas. Certes, ils seraient peut-être légèrement plus bronzés, mais ils feraient toujours partie du même monde que leurs concitoyens.

Cinq ans plus tard, cette échelle de grandeur était obsolète. Cinq ans plus tard, le premier single commercialisé par Apple, la maison de disques que les Beatles étaient désormais en mesure de lancer sans inquiétude, était dédié à Maureen pour son vingt-deuxième

anniversaire. Intitulé « Maureen Is a Champ¹ », il avait été enregistré (sur la mélodie de « The Lady Is a Tramp ») par nul autre que Frank Sinatra à la demande de Ringo, avec des paroles adaptées par Sammy Cahn. Le disque fut pressé en un seul exemplaire. Tel était le genre de cadeau qu'il offrait dorénavant pour l'anniversaire de Maureen, là où quelques années plus tôt un bouquet de fleurs aurait suffi.

De toute évidence, les quatre Beatles n'étaient plus simplement des célébrités. Ils étaient devenus un incroyable phénomène culturel. Quand on connaît une ascension aussi fulgurante, on est frappé par une forme de vertige particulière. Ils durent prendre progressivement conscience qu'ils quittaient pour toujours le monde qui les avait vus naître, au fil des étapes marquantes qui avaient jalonné les cinq années précédentes, d'abord grisantes, puis désopilantes, et finalement terrifiantes. S'en étaient-ils rendu compte à l'époque où leurs *singles* régnaient sans partage sur les charts ? Quand Sa Majesté la reine les fit chevaliers de l'Empire britannique en 1965 ? Quand ils abandonnèrent les tournées en 1966 parce que les cris du public les empêchaient de s'entendre jouer ? Ou quand, l'année suivante, les jeunes hippies qu'ils croisaient dans la rue les vénéraient comme des dieux vivants ?

Une chose est certaine : Les Beatles comprirent à un moment qu'il n'y avait plus de demi-tour possible, que ce job, cette partie de rigolade, ce rêve de gosse qu'ils avaient choisi de poursuivre comme une échappatoire à la dure réalité dans laquelle ils avaient grandi, était devenu un travail à plein temps et qu'ils devaient par conséquent trouver un moyen d'en tenir les rênes.

C'est ainsi que le 15 mai 1968, lors d'une conférence de presse à New York, alors qu'un million d'ouvriers et d'étudiants manifestaient dans les rues de Paris et menacèrent de faire tomber le gouvernement, Paul McCartney déclara que ses partenaires et lui avaient désormais « la grande chance de ne plus avoir besoin d'argent ».

Il tint ces propos parce qu'en dépit de tout ce qu'il avait vécu depuis 1963, il avait seulement vingt-cinq ans. Parce que, comme le reste des Beatles et en l'occurrence comme tous leurs pairs, il ne se souciait pas de la situation financière du groupe et payait d'autres gens pour le faire. Parce que nous étions en 1968 et que tout semblait possible. Parce qu'on ne savait pas encore que la plus grande des fortunes pouvait partir en poussière, d'abord progressivement, au fil

des dépenses, puis brutalement, dès que débarquent les avocats. Parce qu'il fumait de l'herbe en quantités industrielles. Parce que les comptables du groupe leur avaient signalé qu'ils disposaient d'une balance excédentaire de deux millions de dollars qu'ils pouvaient soit reverser aux impôts britanniques, soit investir dans un nouveau projet. Parce que John et lui étaient venus à New York pour présenter la société qu'ils avaient décidé de monter, Apple Corps.

Assis côte à côte devant un parterre de journalistes entre les murs de l'Americana Hotel de Times Square, les deux Beatles détaillèrent leur concept. Ils se fichaient de la concurrence ; ils ne proposaient rien de moins qu'un nouveau paradigme. Apple était une société d'un nouveau genre, consacrée au divertissement et à l'art, qui ne se contenterait pas simplement de découvrir de nouveaux talents : ses portes étaient grandes ouvertes, et tous les esprits créatifs étaient invités à leur soumettre leurs idées, maquettes et enregistrements. Ils promettaient un endroit où on ne les prendrait pas de haut, un lieu où non seulement on se pencherait sur leurs propositions, mais où on leur prêterait une oreille bienveillante, et peut-être avec une sensibilité de Beatle.

Venue d'un groupe comme les Hollies, ce genre d'annonce aurait suscité un engouement difficile à maîtriser. Venant des Beatles, cela revenait à publier leur numéro de téléphone en une du *Daily News*. Ils diffusèrent un total de deux appels à propositions, l'un dans *Rolling Stone*, l'autre dans le *New Musical Express*. Apple fut instantanément engloutie par une avalanche de bandes, biographies, scripts, photos, lettres d'injures, magazines en papier glacé, squatteurs dans le hall de réception et appels malveillants. Ils ne réitérèrent jamais l'expérience.

La seule personne capable de faire cesser ce délire avant qu'il ne devienne incontrôlable n'était plus là. Leur manager, Brian Epstein, celui qui prenait toutes les balles qui les visaient depuis 1962, était mort d'une overdose accidentelle de somnifères l'année précédente. Ils avaient appris la nouvelle alors qu'ils se trouvaient à Bangor, au nord du pays de Galles, assis aux pieds du Maharishi Mahesh Yogi, qui promettait de leur apprendre à surmonter les épreuves en leur enseignant la méditation. C'était comme s'ils avaient échangé une figure paternelle traditionnellement en charge des affaires matérielles pour une autre, qui prétendait se concentrer sur le spirituel. Plus tôt dans l'année 1968, alors qu'ils séjournaient dans son ashram à

Rishikesh, ils l'avaient suspecté de ne pas être insensible aux désirs charnels : de fragiles indices laissaient à penser qu'il avait fait des avances à une autre célébrité adepte de la méditation, Mia Farrow. Bien que le Maharishi se soit insinué dans leur vie au moment où ils étaient en quête de spiritualité, les Beatles n'étaient pas du genre à regarder dans le vide trop longtemps. Les rumeurs sur les mains baladeuses du yogi permirent tout simplement à John, Paul et Ringo de le désavouer aussi rapidement qu'ils s'en étaient entichés l'année précédente.

Une fois la méditation remise au placard, les Beatles, avec un éparpillement typique de leur époque, se consacrèrent à leur nouveau projet, Apple Corps. Les centres d'intérêt de la compagnie se limitaient au cinéma, à la musique et à l'électronique – c'était déjà bien suffisant. John ne dit pas aux journalistes qu'à peine quelques jours plus tôt, il avait participé à une réunion au sujet de l'ouverture d'une école libre dont son ami Ivan Vaughan, justement professeur, était pressenti pour devenir le directeur. Les deux Beatles oublièrent de préciser que la première production du département cinéma, leur film *Magical Mystery Tour*, était sur le point d'être discrètement annulée après l'accueil désastreux de sa diffusion télévisée en Angleterre le Noël précédent. Ils restèrent muets sur la boutique Apple du West End de Londres qui, après une ouverture en grande pompe l'année précédente, était sur le point de mettre la clef sous la porte avec des pertes de près de 200 000 livres accumulées en un temps record. La gestion de la boutique avait été confiée à Pete Shotton, un ami de John, et à Jenny Boyd, la belle-sœur de George. Le directeur artistique de leur label était Pete Asher, frère de Jane Asher, la petite amie de Paul. L'une de leurs premières signatures s'appelait Jackie Lomax, un ami d'enfance de George. Malgré la philosophie affichée d'Apple, à savoir accorder une chance à des talents excentriques et ignorés, les Beatles se raccrochaient en réalité aux vieilles méthodes de copinage prisées par une industrie du disque dont ils affirmaient pourtant vouloir se démarquer.

Comme tous les jeunes princes à la réussite fulgurante, les Beatles se croyaient capables de réitérer leurs exploits dans d'autres domaines. Ils n'avaient pas encore compris qu'on n'est pas forcément un génie quand les choses vont bien, ni un crétin quand elles tournent mal. Lors de leur séjour de plusieurs mois à Rishikesh, ils avaient écrit une

quantité de nouveaux morceaux qu'ils étaient déjà en train d'enregistrer. Il y avait de quoi remplir un double album. Paul produisait le premier single de Mary Hopkin, jeune lauréate d'un télé-crochet. La bande originale du film *Wonderwall*, composée par George, venait tout juste de sortir. Tout semblait aller pour le mieux sur ce front, si bien qu'ils préféraient ne pas penser au reste. En ce jour de la mi-mai 1968, les Beatles étaient au sommet de leur gloire, rappelant le monde à l'ordre et se fendant nonchalamment de déclarations que le commun des mortels ne pourrait jamais faire : « Nous avons la grande chance de ne plus avoir besoin d'argent. »

En parallèle – et peut-être à son insu –, le groupe arrivait à la fin d'un cycle naturel. Avec l'arrêt des tournées, ils avaient tout le temps d'imaginer des choses auxquelles ils n'avaient jamais pensé auparavant. Le mouvement perpétuel généré par les tournées avait maintenu leur trajectoire à la verticale. À présent, ils étaient confrontés aux dilemmes qui surviennent avec les choix, dont certains impliquaient de déléguer le gros du travail avant d'y apposer le nom ou l'image des Beatles. Le livre de John, *En flagrant délire*, était sur le point d'être adapté au théâtre sur la scène du Old Vic. Paul enregistrerait avec le Black Dyke Mills Band. Le film d'animation *Yellow Submarine*, dans lequel leurs répliques étaient assurées par des acteurs, sortait en salle en juillet. George faisait une apparition dans un documentaire intitulé *Raga*. Rien ne pressait dans les affaires des Beatles.

Ce soir de mai, à New York, le jovial animateur du *Johnny Carson Show* était absent, remplacé par Joe Garagiola, un receveur de baseball professionnel reconverti en vedette du petit écran. Se faire accueillir par un remplaçant était un manque de respect pour des stars de leur envergure. Un Garagiola balourd tenta de faire la conversation. Est-ce qu'on leur parlait toujours de leurs cheveux ? Était-ce vrai que personne ne les avait reconnus quand ils s'étaient promenés à Central Park ? Dans le public installé autour du plateau, quelques jeunes filles poussèrent des cris, une réaction qui paraissait subitement anachronique. Interrogé sur ses projets futurs, John répondit : « des films » – il n'avait pas la même chose en tête que Cliff Richard et Elvis Presley quand ceux-ci avaient répondu la même chose. Aucun des deux hommes ne daigna confier à Garagiola ou à son autre invitée, l'ex-vedette de cinéma Tallulah Bankhead, déjà bien

éméchée au moment d'arriver sur le plateau et qui n'aurait de toute façon rien compris, ce qui les préoccupait réellement cette semaine-là.

Plus tôt dans la journée, lors de la conférence de presse de l'Americana Hotel, l'attention de Paul se portait sur une femme prenant des photos depuis le premier rang. Linda Eastman avait vingt-six ans et vivait à New York grâce à l'héritage laissé par sa mère disparue, élevait une fille issue d'un précédent mariage, et passait le plus clair de son temps à traîner avec des rock stars qu'elle prenait en photo. Née du bon côté du cordon de velours, Linda fréquentait le beau monde. On lui avait présenté McCartney l'année précédente, dans un club de St. James. Ils avaient discuté sur le chemin de l'appartement de Brian Epstein, où une fête était organisée pour la sortie de *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*, et leur conversation s'était prolongée. En quittant la conférence de presse, McCartney lui demanda son numéro de téléphone qu'elle écrivit sur le dos d'un chèque. Quand elle arriva chez elle, il avait déjà appelé.

Lennon lui aussi était préoccupé par des histoires de cœur. Sa femme Cynthia était partie en vacances, et il avait la maison familiale de Weybridge à lui tout seul le week-end suivant. Il n'avait pas l'intention de jouer les solitaires : il s'apprêtait à recevoir Yoko Ono, l'artiste d'avant-garde japonaise avec qui il était en contact intermittent depuis deux ans. Elle était plus âgée et plus sophistiquée que lui et, comme Eastman, avait un enfant issu d'un précédent mariage. Elle arriva chez les Lennon le dimanche. Selon ses dires, le couple enregistra des collages sonores toute la nuit, puis célébra l'arrivée de l'aube en faisant l'amour. Quand Cynthia rentra de vacances, Yoko était toujours là. Une dispute éclata. John n'avait aucun remords et Cynthia demanda le divorce peu de temps après. Vers la même époque, Jane Asher annonça l'annulation de ses fiançailles avec Paul McCartney.

Ni Lennon ni McCartney ne se doutaient de l'effet incendiaire de ces changements dans leurs vies conjugales respectives. Les cinq années précédentes, la nation Beatles s'identifiait tellement à ses idoles que les fans semblaient concernés par le moindre remous qui affectait leurs vies. C'était comme si le charmant couple d'à côté se mettait à se disputer. Le fait que ces nouvelles compagnes soient étrangères était vécu comme une trahison au Royaume-Uni, comme si Britannia n'était plus assez bien pour ces garçons qu'elle avait nourris

de son sein. Ces femmes moins jolies, moins photogéniques et moins jeunes que les précédentes, venaient gâcher le conte de fées auquel les fans tenaient tant. Le public ne verrait plus jamais les Beatles de la même façon.

McCartney échappa aux torrents de critiques auxquels Lennon dut faire face. La plupart des attaques contre Yoko étaient racistes et sexistes, bien que personne ne l'ait fait remarquer à l'époque. Le nouvel album des Beatles faisait la part belle aux contributions individuelles, chaque musicien sollicitant les autres membres comme bon lui semblait. L'un des morceaux de John était un collage sonore bruitiste qui était apparemment un cadeau de Saint-Valentin à sa nouvelle amoureuse. Quand il insista pour qu'elle l'accompagne à toutes les séances, les autres membres du groupe ne bronchèrent pas. Du moins au début. Ils ne comprirent pas tout de suite qu'à ses yeux, le groupe ne pouvait pas exister sans Yoko.

Les Beatles avaient toujours été le groupe de John, aussi était-il le seul à pouvoir le dissoudre. Sa relation amoureuse et artistique avec Yoko le transfigurait ; si cette nouvelle version de Lennon ne correspondait plus au moule des Beatles, il n'hésiterait pas à le briser. Jusqu'à preuve du contraire, le fragile équilibre interne d'un groupe n'a jamais résisté à l'introduction du mari ou de la femme de l'un des membres.

Durant cette semaine de mai 1968, les chefs de file des Beatles démarrèrent une nouvelle vie, entérinant la fin du gang de Liverpool. Ils avaient traversé cinq années qui avaient changé leur vie. À présent, au moins deux d'entre eux étaient prêts à tout larguer par amour. Jusqu'alors, ils avaient partagé tous leurs meilleurs moments ; ils avaient toujours juré fidélité à leurs compagnons de scène, leurs plus proches confidents et leurs plus précieux critiques, quelles que soient les clauses matrimoniales. À présent Paul et John entamaient une nouvelle vie avec de nouvelles compagnes. Ils étaient devenus des hommes et n'avaient plus autant besoin l'un de l'autre depuis leur rencontre à la kermesse de Woolton onze ans plus tôt. Désormais, ils ne s'identifiaient pas à leur partenaire, mais à la femme de leur vie. L'un pensait pouvoir emporter les Beatles avec lui dans cette nouvelle période de sa vie ; l'autre savait déjà qu'il en était incapable. L'un s'en préoccupait ; l'autre s'en fichait éperdument.

PLAYLIST 1968

The Rolling Stones, « Jumpin' Jack Flash »

The Beatles, « Hey Jude »

Joni Mitchell, *Song to a Seagull*

Simon & Garfunkel, *Bookends*

Led Zeppelin, *Led Zeppelin*

Van Morrison, *Astral Weeks*

Otis Redding, « (Sittin' On) The Dock of the Bay »

Jimi Hendrix, « All Along the Watchtower »

The Byrds, *Sweetheart of the Rodeo*

Hair, bande originale (spectacle de Broadway)

1. « Maureen est une championne. »

9 AOÛT 1969 BIRMINGHAM, ANGLETERRE LE TRAVAIL DU DIABLE

Quatre jeunes types d'une vingtaine d'années, dégaines de hippies et mines sinistres, déchargeaient leur matériel de leur vieux van Commer garé devant le Newtown Community Centre d'Aston à Birmingham, en plein cœur industriel de l'Angleterre. Ils faisaient tous partie d'un groupe appelé Earth. Un nom pas spécialement mémorable. À leur grand désespoir, ils avaient récemment découvert qu'ils n'étaient pas les seuls à avoir eu cette idée. Des deux types de compétences nécessaires à la survie d'un groupe, ils maîtrisaient surtout l'aspect pratique des choses, le transport de l'équipement par exemple, bien plus que la confuse notion d'image.

Ces quatre individus à l'air naturellement farouche encadré par un rideau de cheveux ingérables étaient issus de familles et d'un système scolaire généralement peu prometteurs. Ils provenaient du genre de milieu dont seule la guerre permettait de s'extraire. Ils avaient tous quitté l'école à quinze ans pour occuper les seuls emplois disponibles pour des jeunes sans qualifications, robustes et sans grandes ambitions : employé d'abattoir, machiniste, apprenti plombier. Pendant qu'ils trimaient dans ces jobs pénibles et ingrats, ils rêvaient de leur véritable passion : jouer le genre de rock'n'roll assourdissant qui leur donnait l'impression de régler leurs comptes avec le monde entier.

Ces quatre-là n'appartenaient ni à la jeunesse dorée, ni à la tribu

des « enfants fleurs » de mère nature. Le guitariste Tony Iommi avait changé de style de jeu après avoir perdu une partie de ses doigts lors d'un accident de travail et brièvement officié au sein de Jethro Tull. Le chanteur John « Ozzy » Osbourne, rasé de près et relativement mignon comparé aux trois autres, avait fait un séjour de quelques semaines en prison quand son père avait en guise de leçon refusé de payer son amende pour un cambriolage raté. Comme il n'avait pas reçu de guitare à Noël, le bassiste Geezer Butler avait sorti sa boîte à outils et s'en était fabriqué une. Le batteur Bill Ward, enfin, essayait de se défoncer en fumant des fils de banane séchés. À Birmingham, on s'amusait comme on pouvait.

La vie n'avait pas été tendre avec les quatre membres de Earth, qui au début du mois d'août 1969, au moment même où on érigait la scène du Woodstock Music and Arts Festival à des milliers de kilomètres de là, venaient de donner un concert dans une salle municipale perdue au milieu du Cumbria. Mais le destin était sur le point de leur souffler une idée lumineuse, une intuition décisive qui les rendrait riches et célèbres. Le 9 août, tandis qu'ils déchargeaient leur matériel dans le local communal où ils répétaient assidument, Geezer attira l'attention de ses comparses sur le titre d'un film inscrit sur le fronton d'un cinéma non loin de là. C'était le titre anglais d'un film d'horreur italien de série B, *Les Trois Visages de la peur*, renommé *Black Sabbath* par un petit malin du service marketing pour le rendre plus accrocheur.

C'est marrant, remarqua Tony Iommi en observant le panneau, les gens sont prêts à payer pour avoir peur. « Pour se flanquer la trouille », dit-il plus exactement. Sur ce trottoir de Birmingham, Tony avait eu l'intuition d'une vie. Cela suscita sur-le-champ de nouvelles réflexions. Ils pourraient avoir du succès sans lécher les bottes du public. Explorer une veine plus sombre. Jouer une musique différente, une musique qui ferait au moins semblant de glacer le sang du public, comme les films de la Hammer auprès de toute une génération de cinéphiles. Ils pourraient s'attaquer à la paisible psyché britannique, comme les grands thrillers de Dennis Wheatley. Ils pourraient verser dans l'épouvante, comme Screamin' Jay Hawkins. Ça serait quelque chose !

Dans son local de répétition, Earth tenta de transposer ces idées dans une chanson. À dire vrai, le terme ne rendait pas justice à ce

qu'ils avaient créé. Les membres de Earth savaient bien qu'ils ne composaient pas des morceaux que le facteur pouvait siffloter et ne versaient pas dans des sentiments qui parlaient aux femmes au foyer. Le résultat était moins une chanson qu'une pièce de théâtre miniature, le genre de saynète à quatre sous qui faisait frissonner le public des cabarets de l'époque édouardienne, entre la soprano et le finale patriotique. Le morceau débute avec une lenteur menaçante, traîne en longueur pour bien s'assurer que son riff emblématique s'imprime dans le subconscient de l'auditeur avant la partie vocale. Quand celle-ci finit par arriver, son narrateur semble tomber nez à nez avec une apparition terrifiante. La tension monte à mesure que la figure se rapproche, jusqu'à ce que les guitares explosent en *fortissimo* et qu'Ozzy se mette à hurler « *No, no, please God help me !* [Non, non, pitié, mon Dieu !] ». Selon votre âge, vous éclatiez de rire ou acquiesciez de la tête d'un air entendu. La chanson s'appelait « Black Sabbath ». Les membres de Earth contemplèrent leur œuvre et furent satisfaits.

Deux jours plus tard, ils partirent honorer une série d'engagements en Allemagne, au Star-Club de Hambourg, où de nombreux groupes anglais, dont les Beatles, avaient fait leurs premières armes devant un public désireux d'oublier sa vie quotidienne. Ce matin-là, Tony se gara devant chez Ozzy pour le prendre. Celui-ci apparut vêtu d'un T-shirt et d'un jean. Il transportait la totalité de sa garde-robe de tournée, c'est-à-dire une seule chemise suspendue à un cintre. Tony, qui connaissait Ozzy depuis suffisamment longtemps pour savoir qu'il pouvait être bête comme ses pieds, lui demanda s'il se souvenait qu'ils partaient à l'étranger. Ozzy répondit que oui. Tony lui demanda si, par conséquent, il pensait avoir assez de vêtements pour le voyage. Ozzy répondit que oui. Tony haussa des épaules, démarra le Commer et mit le cap vers le port.

Sur le ferry qui traversait la Manche, les quatre hommes s'installèrent autour d'une petite table vissée au pont du navire et recouverte de pintes de bière, comme des milliers de voyageurs britanniques l'avaient fait avant eux. C'est là qu'ils eurent une nouvelle idée : pourquoi ne pas se rebaptiser du nom de cette nouvelle chanson ? Ils s'appelleraient donc Black Sabbath. En pratique, ils se produisirent sous ce nom un peu plus tard dans le mois, lors d'un concert à Workington, dans le Cumbria, mais leur nouvelle identité

réaffirma bel et bien leur détermination, et les six concerts quotidiens dont ils devaient s'acquitter à Hambourg représentaient une opportunité fantastique pour affûter leurs nouvelles compositions sur scène. Lorsqu'ils entrèrent en studio au mois d'octobre, ils avaient une idée si précise du son qu'ils recherchaient que Tony refusa en bloc d'enlever la distorsion sur sa guitare. C'était précisément l'effet recherché. Il voulait trouver un son à l'opposé de la musique entraînante, un son délibérément ténébreux, austère. C'était le son idéal pour visser ses pieds au sol, incliner la tête, fermer les yeux et agiter ses cheveux de gauche à droite dans un abandon extatique, tandis que la musique vous absorbait. En concert, la plupart de leurs fans communiaient avec leurs bottes. Si par le plus grand des hasards ils levaient les yeux, ils apercevaient Ozzy, immobile sur le côté de la scène, placé en dehors du champ de vision du public, pour lui permettre de vraiment comprendre à quoi il avait affaire, à savoir des jeunes hommes sourcilleux maniant de lourdes machines, comme on le faisait depuis la révolution industrielle dans cette partie du monde.

Black Sabbath. La messe noire. C'était grâce à la combinaison du sens et du son que leur numéro fonctionnait. À la fin des années soixante, les noms des groupes changeaient, reflétant l'évolution des musiciens et de leur public. Le nom d'un groupe est parfois plus révélateur de son état d'esprit que sa musique. Si la musique se limite systématiquement aux compétences des musiciens, le nom est un marqueur esthétique qui laisse toute sa place à l'imagination. Là où les groupes des *sixties* se calquaient sur le modèle des Beatles, des Byrds ou des Beach Boys, soit un article défini suivi d'une catégorie de personne ou de créature qui reflétait l'esprit insouciant et fraternel de l'époque, les groupes de ces années plus hirsutes préféraient la concision d'un seul mot, comme Earth, Cactus ou Cream, qui suggéraient de plus une lourdeur inédite. On trouvait aussi des associations délibérément improbables, comme Grateful Dead, Led Zeppelin et Black Sabbath. Ce genre de noms mettait en garde sur la dimension hermétique d'une musique principalement réservée aux initiés. Avec des noms pareils, ces groupes ne cherchaient pas à séduire ou distraire les foules. Leur mission était autrement plus sérieuse : vous donner l'impression d'être écrasé par une colonne de chars et vous faire aimer ça. Abrutir vos sens, et recevoir votre gratitude pathétique pour ce service. Vous renvoyer de chaque concert

titubant et à moitié sourd, en vous disant que c'était la seule manière dont vous vouliez être traité.

Ce genre de noms était totalement à l'opposé des artistes noirs américains de rhythm'n'blues. Les Miracles, les Supremes, les Temptations – qui suggéraient une sensualité et un plaisir universels. Des noms tels que Moby Grape, Blodwyn Pig et Frumpy proclamaient quant à eux un seul et même message, « strictement réservé aux membres », et préfiguraient une nouvelle ère dans laquelle les groupes de rock et les fans s'appropriaient un pré carré sans se soucier de l'approbation générale. C'était un changement significatif. En l'espace de six ans, les groupes s'étaient transformés : les formations autrefois dotées d'un vaste répertoire et capables de toucher un public très large s'étaient transformées en des unités extrêmement spécialisées, monolithiques et fières de l'être. À mesure que Black Sabbath développait sa nouvelle incarnation, avec des morceaux jouant invariablement sur le même registre paranoïaque et horrifique que leur première chanson, le groupe creusait un sillon toujours plus étroit.

Enregistré plus tard dans l'année 1969, leur premier album s'intitulait bien évidemment *Black Sabbath*. Bien que les membres du groupe ne se fussent jamais souciés de leur image, ils venaient de s'en façonner une. Ce premier opus était une borne plantée dans le sol dont ils ne s'éloignaient jamais trop loin. Sur la pochette, une silhouette féminine fantomatique se tient devant un vieux moulin à eau. Le disque s'ouvre sur le son de la pluie et d'un carillon – la probable illustration sonore de la pochette –, puis enchaîne sur « Black Sabbath ». Il n'y avait aucune place pour le monde réel dans l'univers fantastique créé par le groupe. Pas question d'évoquer la moindre chose liée au quotidien des auditeurs. Sabbath tournait le dos au monde des adolescents et à leurs préoccupations – les flirts, la fête, les voitures, les rapports humains – et ouvrait les portes d'un univers créé de toutes pièces, peuplé de sinistres châteaux, de carillons funèbres et de spectres blafards. Un univers jouant sur les sentiments de jeunes hommes qui pensent avoir des problèmes plus graves et des émotions plus profondes qu'ils ne le sont réellement, et pour qui on peut surmonter les plus grandes difficultés de l'existence en recourant méthodiquement à la pure sensation. Black Sabbath jouait une musique asexuée, rudimentaire et, comble du bonheur, personne

n'allait vous inviter à danser dessus. Elle marque le moment où le rock s'est transformé en un rituel à travers le détournement de l'un des cultes les plus anciens. La pochette intérieure de *Black Sabbath* abrite l'image d'une croix à l'envers. La nuit du 9 août 1969, le même jour où les Sabbath avaient lu leur avenir sur le fronton d'un cinéma, quatre membres de la « famille » de Charles Manson, criminel récidiviste et musicien raté, s'introduisaient dans la demeure hollywoodienne occupée par l'actrice Sharon Tate, l'épouse de Roman Polanski, et trois de ses amis. Ils agissaient sur l'ordre de leur gourou, rempli de haine, de folie et d'amertume après qu'un contrat d'enregistrement était tombé à l'eau. Manson leur avait ordonné de massacrer tous les occupants de la maison. Les meurtriers s'exécutèrent en prenant soin de terroriser leurs proies. Tex Watson, le meneur de l'expédition, réveilla l'une de ses victimes endormie sur un canapé. Lorsque celle-ci lui demanda ce qu'il faisait là, il répondit, avec ce mélange de perversité et de grandiloquence qui deviendrait la marque de fabrique du terroriste urbain : « Je suis le diable, et je suis venu faire son travail. »

PLAYLIST 1969

The Rolling Stones, « Honky Tonk Women »

Bob Dylan, *Nashville Skyline*

Led Zeppelin, *II*

The Band, *The Band*

Neil Young, *Everybody Knows this Is Nowhere*

Black Sabbath, *Black Sabbath*

Leonard Cohen, *Songs from a Room*

The Who, « Pinball Wizard »

Peter Sarstedt, « Where Do You Go to (My Lovely) ? »

The Temptations, *Cloud Nine*

1. Respectivement « les morts reconnaissants » et (en dépit d'une faute d'orthographe délibérée) « zeppelin de plomb ».

24 JUIN 1970 NEW YORK PLONGÉE DANS L'OCCULTE

En ce jour d'été de 1970, quelques jours après la victoire du Brésil sur l'Italie en finale de la Coupe du monde, Jim Morrison, le chanteur des Doors âgé de vingt-six ans, se trouvait dans la pénombre du salon exigü et éclairé à la bougie d'un appartement de l'East Village. Morrison ne portait pas sa tenue habituelle. En vue de la cérémonie à laquelle il allait prendre part, on lui avait donné une longue toge noire et il était coiffé d'une couronne de lauriers. À l'époque, ses cheveux étaient longs et sa barbe fournie. Sa toge s'accordait parfaitement à son allure de statue grecque.

La pièce avait été décorée par Patricia Kennealy, la journaliste rock de vingt-quatre ans qui habitait l'appartement. Elle portait une toge assortie à celle de Morrison et arborait des bijoux anciens soigneusement choisis. De l'encens brûlait dans un chaudron sur le côté. Un poignard à manche noir avait été préparé pour entailler la peau des deux participants avant de recueillir et mélanger leur sang dans un calice en argent.

La conduite de cet « échange de vœux », pseudo-cérémonie de mariage empruntée au folklore celtique et aux pratiques des wiccans, avait été confiée à un couple d'amis de Kennealy, rebaptisés lady Maura et lord Brân pour l'occasion. Ils avaient dessiné un cercle dans le vide que le couple devait traverser pour prêter serment. Tout porte à croire que Jim ressentit une profonde transformation quand il entra

dans cette curieuse brèche invisible. Si, comme on le raconte, son épouse wiccane et lui firent réellement l'amour six fois de suite dans la foulée de la cérémonie, ce cercle devait avoir des vertus stimulantes. C'était le minimum qu'on était en droit d'attendre de Jim Morrison. « Voilà bien longtemps qu'il n'y a rien eu d'aussi fort pour s'emparer de la libido des masses », avait écrit le *Village Voice* à son sujet.

Jim Morrison était un ancien étudiant en cinéma qui s'était rabattu sur la musique. Son groupe, les Doors, entra dans les charts en 1967 grâce à une chanson intitulée « Light My Fire ». Signée Robbie Krieger, le guitariste du groupe, elle était composée d'une ligne d'orgue électrique planante par-dessus laquelle Jim chantait au sujet de ce qu'il prenait pour un état de conscience supérieur, bien que la plupart des auditeurs aient estimé que la chanson parlait d'une relation sexuelle, chose qui semblait d'ailleurs tout juste avoir été inventée. Sans Gloria Stavers, les Doors auraient été condamnés à rester prisonniers de la catégorie « rock » et à alimenter de longs articles de *Rolling Stone* ou *Crawdaddy* détaillant leurs influences musicales. Gloria était une ex-mannequin devenue photographe de presse et rédactrice en chef du magazine *16*, l'intermédiaire le plus influent des pensées secrètes et des désirs naissants des adolescentes américaines. Elle n'en était pas à son coup d'essai. Gloria avait contribué à asseoir les personnalités des Beatles dans la presse écrite. Elle avait fait de Peter Noone, l'ours en peluche de substitution le plus célèbre du pays. Elle pouvait faire des miracles avec les clients les moins prometteurs. Quand elle aperçut Jim Morrison, elle comprit qu'elle était face à la créature la plus lubrique que la pop music américaine avait produite depuis Elvis.

Avant de quitter la côte ouest et de s'envoler pour New York dans le cadre d'une campagne promotionnelle surfant sur le succès de « Light My Fire », Morrison rendit visite à Jay Sebring, le coiffeur des stars, lui montra la photo d'une statue d'Alexandre le Grand et lui demanda la même coupe. Morrison ne faisait pas dans la modestie. À New York, Danny Fields, attaché de presse chez Elektra, emmena le groupe chez Gloria, dans son appartement de l'East Side, où était prévue une séance photo pour *16*. On s'occupa rapidement des trois autres avant de les laisser repartir. Ensuite, Stavers emmena le chanteur dans la chambre où elle avait réalisé tant de photos

inoublables. Elle lui conseilla de fixer l'objectif avec son regard le plus lubrique, puis l'encouragea à prendre des poses qu'il n'aurait jamais osées en présence de son groupe. C'est lors de cette séance que Morrison enfila le manteau de fourrure de Stavers par-dessus son pantalon de cuir. À lui seul, ce cliché aux accents androgynes lui permit de décrocher une séance photo pour *Vogue* – la première étape de son ascension vers le statut de divinité du rock.

Trois ans plus tard, l'année 1967 était bien loin. Sebring avait été assassiné par les hommes de main de Manson en 1969. L'alcoolisme de Morrison, non encore considéré comme une pathologie, devenait au minimum une source de distraction pour son groupe. Son état alarmant était apparu au grand jour lors d'un concert au Dinner Key Auditorium de Miami le 1^{er} mars 1969. À cette époque, Morrison se tenait à l'écart du reste du groupe. Il rejoignait en avion la ville où ils étaient programmés, louait une voiture à l'aéroport, achetait un pack de bières et se baladait au volant jusqu'à l'heure du concert. Son vol pour Miami avait été dérouté et il avait tué le temps dans différents bars d'aéroport. Au moment de monter sur scène dans un auditorium plein à craquer et mal ventilé, il n'était plus tout à fait en état de donner un concert. Sa prestation réussit toutefois à combiner une fureur rock et des velléités avant-gardistes et serait tombée dans l'oubli s'il n'avait pas menacé de montrer son pénis.

La police, qui semblait sur le dos des Doors à chacun de leurs concerts, écourta l'événement. En descendant de scène, Morrison dut répondre à deux inculpations pour exhibitionnisme, deux pour obscénité en public, et une pour ivresse publique. Le comble était toutefois cette accusation d'« outrage public à la pudeur pour avoir exhibé ses parties intimes et simulé la masturbation et la copulation orale ». Avec ces chefs d'accusation, il encourait théoriquement une peine de trois ans et cent cinquante jours dans une prison particulièrement malfamée – une perspective assez inquiétante pour une rock star qui avait l'air, ainsi que *Rolling Stone* avait décrit Morrison, du « fruit de l'imagination de deux folles au détour d'une conversation au téléphone ». À la suite des accusations, *Rolling Stone* rapporta que le groupe prenait des vacances aux Bahamas, chacun des membres supposément sur sa propre île.

En 1970, le rock nourrissait une obsession croissante pour les parties intimes. Exhibitionnistes-nés, les chanteurs étaient des

spécialistes en la matière. Ils courtoisaient les accidents de pantalon et les gros titres qu'ils provoquaient généralement depuis que P. J. Proby avait déchiré le sien à deux reprises pendant sa tournée en 1965². Alors que la musique devenait plus agressive, les paroles plus directes et que les citrons imploraient de se faire presser³, certains vêtements commençaient très logiquement à tomber. D'un Mick Jagger faussement effarouché demandant : « Vous ne voudriez pas que je perde mon pantalon, tout de même ? » au public du Madison Square Garden – un moment capturé dans l'album *live Get Yer Ya-Ya's Out !*⁴ – au pantalon pattes d'eph' de Robert Plant visiblement rembourré au niveau de l'entrejambe, les jeunes chanteurs aristocratiques de cette nouvelle génération ressemblaient à des chevaliers au-dessus de la ceinture et à de jeunes prostitués en dessous. La fascination pour le corps avait atteint son paroxysme. Même Rod Stewart portait des chemisiers. Au sein des Who, le torse de Roger Daltrey était une composante aussi essentielle que les assauts de Pete Townshend contre son ampli. Free devait une grande partie de sa popularité au fait que Paul Rodgers était le sex-symbol prolo préféré des étudiantes.

Morrison résistait plus facilement que les Britanniques à la tentation de pimenter ses performances avec des déhanchements et des coups de reins. S'il avait menacé de sortir son membre viril des profondeurs de son pantalon en cuir, c'était davantage pour provoquer les plus bas instincts de la foule, dans l'esprit provocateur du Living Theatre de Julian Beck, que pour lui montrer ce qu'Elvis Presley n'avait fait que suggérer. Lors de son interrogatoire, il dut se prêter à l'exercice humiliant de décrire ses sous-vêtements. Il portait un caleçon, déclara-t-il, en soulignant que d'habitude il n'en mettait pas. De plus, il était trop large, si bien qu'il avait dû l'enrouler par-dessus la ceinture de son pantalon pour le maintenir en place.

Ce soir-là, sept mille spectateurs étaient présents au Dinner Key Auditorium. Le fait que personne dans le public ne puisse affirmer avec suffisamment de certitude que Morrison avait réellement sorti son pénis démontre plus que tout à quel point le gigantisme croissant des concerts de rock prenait des proportions inhumaines. Un membre suffisamment volumineux pour impressionner les spectateurs du fond d'une salle caverneuse se serait immanquablement retrouvé dans les manuels médicaux. L'exhibitionnisme se pratique traditionnellement de près, et ce pour des raisons très compréhensibles. Cette activité n'a

jamaï figuré au répertoire habituel des rockers. Au cours du procès qui se tint à Miami en septembre 1970, on tenta de déterminer si Morrison s'était exhibé ou s'il avait juste menacé de le faire. Quand un dieu de l'amour prend la peine de baisser son pantalon, la moindre chose à laquelle il s'attend est que tout le monde le remarque. Or, dans ce cas précis, personne n'était totalement formel.

Dans l'attente de son procès, Morrison s'évertua à se donner l'image d'un homme animé par des motivations plus artistiques que lubriques. Dans une interview filmée datant de cette époque donnée au journaliste rock Richard Goldstein, les quatre membres des Doors évoquent le chamanisme, le rôle de l'artiste et l'esprit de communion généré par les concerts de rock. Leur manière de s'exprimer montre qu'ils sont déjà conscients de ce nouveau médium qui leur permet de se lancer dans de longues élucubrations sans savoir où elles vont mener. Dans cette interview, ils sont les premiers à réciter cette litanie monocorde, détachée et décousue qui deviendrait le principal moyen de communication entre les rockers alternatifs et leurs fans – et uniquement leurs fans. À un certain moment, Morrison se met à réciter un poème, mais se ravise bien vite, gêné par l'absence de section rythmique.

Vers la même période, Lillian Roxon achevait son encyclopédie du rock, un ouvrage précurseur d'un nouveau genre littéraire. Son entrée sur les Doors s'achevait ainsi : « Les Doors ont un bel avenir devant eux. Un scandale de plus et ils retrouveront les faveurs de l'*underground*. » Roxon avait remarqué que la figure de Morrison s'adressait à deux catégories distinctes : d'une part son public, d'autre part la communauté de prescripteurs se posaient en gardiens du temple des vraies stars.

Quand le jury prononça son verdict le 20 septembre, Morrison échappa à l'inculpation la plus grave – l'« outrage public à la pudeur » – et fut jugé coupable d'ivresse publique et d'exposition indécente. Rien de tout cela n'était très logique, mais ça n'avait pas d'importance : les juges avaient joué les gros bras en forçant les Doors à annuler leur tournée européenne, les élus avaient prouvé qu'ils agissaient contre la vague de laxisme qui menaçait de plonger les enfants de Floride dans la débauche, et Morrison était relativement libre de reprendre sa vie normale et de poursuivre sa carrière. À ce moment-là, Kennealy avait rejoint l'entourage de Jim en Floride et

déclarait être enceinte de lui. Elle prétendait qu'ils s'étaient mariés au mois de juin lors d'une cérémonie wiccane. Le groupe était stupéfait. Ce fut également un coup dur pour Pamela Courson, qui se présentait volontiers comme la femme de Morrison.

Deux jours avant le verdict, Jimi Hendrix mourut à Londres à l'âge de vingt-sept ans. Al Wilson, de Canned Heat avait connu le même sort deux semaines plus tôt. Il avait lui aussi vingt-sept ans. Deux semaines plus tard, ce serait le tour de Janis Joplin, au même âge. Leurs décès étaient tous liés à l'alcool ou à la drogue. L'époque était dangereuse pour les rock stars. Personne n'allait les protéger d'elles-mêmes. Dans une interview accordée au *New York Times* en octobre, Eric Clapton avoua qu'il avait la peur au ventre chaque fois qu'il montait sur scène. Il évoqua Hendrix et Joplin, qui avaient tous les deux « mis un terme à une situation qui était devenue intolérable » : « Tout ce qu'on veut, c'est qu'on nous laisse faire de la musique dans notre coin. Mais on nous qualifie de "rock stars". On attend tellement de choses de nous – on doit avoir un avis sur tout, tout de suite, on doit montrer l'exemple aux jeunes en nous exprimant publiquement sur la drogue, et en même temps on doit s'habiller et se comporter comme les *freaks* qu'on est censés être. Tout ce que je veux, c'est que 1970 se termine et qu'on n'en entende plus jamais parler. C'était une année catastrophique sur toute la ligne. » Clapton venait tout juste de découvrir que la femme qu'il prenait pour sa sœur était en réalité sa mère. Il était tombé dans l'héroïne. Certains de ses fidèles voulaient faire de lui un dieu, mais pour lui, être un homme était déjà suffisamment difficile comme ça.

Morrison mourut l'année suivante. Il avait vingt-sept ans.

PLAYLIST 1970

Simon & Garfunkel, *Bridge Over Troubled Water*

Led Zeppelin, « Whole Lotta Love »

Free, « All Right Now »

The Doors, *Morrison Hotel*

James Taylor, *Sweet Baby James*

Elton John, *Elton John*

Todd Rundgren, *Runt*

The Stooges, *Fun House*

George Harrison, *All Things Must Pass*

Derek and The Dominos, « Layla »

1. Chanteur du groupe britannique Herman's Hermits.
2. Survenu à Croydon puis à Luton à deux jours d'intervalle, cet incident dont fut victime le chanteur texan provoqua un scandale public retentissant.
3. Comme en témoignent les paroles de « The Lemon Song » de Led Zeppelin (1969) : « *Squeeze me baby, till the juice runs down my leg.* »
4. « Montre ton derrière ! »

16 MAI 1971
NEW YORK
LE COME-BACK

Quand Lou Reed quitta le Velvet Underground le 23 août 1970, ses parents vinrent le chercher en voiture à New York après son dernier concert et le ramenèrent chez eux à Freeport, Long Island. C'était comme si l'ordre naturel des choses avait été renversé : en temps normal, les rock stars quittaient définitivement leur foyer à l'adolescence et décourageaient toutes les hypothèses sur leur vie familiale, préférant laisser croire qu'elles avaient été élevées par des loups. Le schéma s'appliquait tout particulièrement à la génération de Lewis Reed, né pendant la guerre. On pourrait pardonner à ses parents d'avoir cru qu'à vingt-huit ans, leur fils avait peut-être enfin tiré un trait sur ses rêves de devenir une rock star. C'était forcément un *hobby* d'adolescent. Dans ce domaine, l'expérience ne servait à rien. De toute évidence, son ancien groupe semblait bien se porter sans lui. *Loaded*, le dernier album qu'il avait enregistré avec lui, était sorti à la fin de l'année 1970. Au dos de la pochette, on voyait le bassiste Doug Yule assis au piano, donnant l'impression trompeuse qu'il était l'auteur de la plupart des chansons. Les compositions de Lou, par exemple « Sweet Jane », étaient tout aussi erronément attribuées à l'ensemble du groupe.

Tout cela appartenait désormais au passé. Le père de Lou lui trouva un poste de copiste dans son cabinet comptable. *Downtown*, les amis de Lou constataient avec stupéfaction qu'il semblait heureux de la vie qu'il menait, du moins pour le moment. Ils continuèrent

toutefois de lui tourner autour comme s'il était une bombe à retardement menaçant d'exploser à tout moment.

Lou avait eu une enfance malheureuse. Aimants mais malavisés, ses parents avaient cru que les électrochocs pouvaient soigner sa mélancolie adolescente. Toute sa vie durant, la frontière entre ses problèmes psychiatriques et son tempérament dominateur ne fut jamais très claire. Presque toutes les relations professionnelles de Lou pendant sa carrière ont impliqué au minimum des menaces de violence physique. On peut en dire autant pour certaines de ses relations personnelles. « C'était un type brillant, mais il avait beaucoup d'amertume en lui, ce qui le rendait imbuvable. Il alternait des accès de pure méchanceté avec des élans d'empathie et un sens de l'humour incroyable », confia Glenn O'Brien, rédacteur en chef d'*Interview*, le magazine d'Andy Warhol, qui le fréquentait à l'époque. Il se remémore les bloody mary qu'il commandait dès le matin et les pilules « qui le mettaient dans toutes sortes d'états ».

Il avait rencontré une fille, une jolie étudiante de l'université Columbia nommée Bettye Kronstad. Ses amis de *downtown* la surnommaient « la serveuse » ou « l'hôtesse » derrière son dos. Ensemble, ils se comportaient comme tous les jeunes couples. Ils passaient la journée au parc en buvant de la sangria puis allaient au cinéma. Lou détailla ces moments dans « Perfect Day » avec la même objectivité que lorsqu'il avait décrit le quotidien d'un junkie dans « I'm Waiting for The Man ». Bettye se fichait éperdument de son passé trouble ; elle ne prenait pas de drogue et se préoccupait avant tout de tenir Lou éloigné de l'alcool. Aux yeux de Lou, elle était la dernière incarnation en date d'une longue lignée de mères, infirmières et secrétaires de substitution qui s'occupaient de tous les aspects du monde trop basement matériels pour lui, tout en étant prêtes à l'admirer quand il était momentanément privé de l'adoration de ses fans.

Le Velvet Underground avait été présenté au public au milieu de la décennie précédente par l'entremise de leur mécène, Andy Warhol. Pour chaque potentiel acheteur de disque séduit par l'idée d'un projet à mi-chemin entre l'art et le rock, un public bien plus large était rebuté par exactement la même chose. À défaut d'être nombreux, leurs fans avaient des contacts. On aurait pu rassembler la totalité des journalistes qui les appréciaient dans une petite salle de concert.

Abandonné au grand public, le groupe était un échec. Le gros des chroniques sur le Velvet Underground relatait leur dernière mésaventure avec l'industrie musicale, décrivait les tensions au sein du groupe, et concluait sur une note de déception vis-à-vis d'un public frileux qui refusait de les soutenir comme Led Zeppelin ou les Doors. Le Velvet Underground donnait l'impression d'avoir loupé deux coches.

Ils avaient cependant des admirateurs outre-Atlantique. Le 27 janvier 1971, l'un de leurs plus grands fans londoniens se trouvait à New York alors que le Velvet Underground mené par Doug Yule jouait à l'Electric Circus. Après le concert, ce jeune Anglais aux cheveux longs parla à Yule pendant quinze minutes, s'épanchant sur l'inspiration que représentaient pour lui son groupe et son style si unique. Déconcerté de l'entendre sans cesse l'appeler Lou, Yule se sentit obligé de lui expliquer qu'il n'était pas Lou Reed. Embarrassé, le visiteur venu d'Angleterre battit en retraite. Il reviendrait plus tard dans l'année. Il s'appelait David Bowie.

Ayant apparemment échoué à devenir une rock star, Reed cherchait à se réinventer en homme de lettres. Il publia des poèmes sous le nom de Lewis Reed. Le 10 mars, il participa à une lecture aux côtés de Jim Carroll à St Mark's. Il écrivit un article pour le magazine *Crawdaddy*. Il tirait apparemment parti de son point de vue de rock star à la retraite. L'article s'intitulait : « Pourquoi je ne voudrais pas que mon fils devienne une rock star ou même un chien¹ ». Comme bon nombre d'écrits de musiciens, le texte n'avait visiblement pas été relu, ni par son auteur, ni par personne d'autre, si bien qu'il était quasiment illisible. Si l'on se fiait à son argument principal, seule une personne dénuée de toute notion d'identité peut prétendre aspirer au statut de star du rock'n'roll. « Mais une vraie star peut aller chez Max's² et se faire saluer par tout le monde et vivre au Chateau à Los Angeles et connaître les bonnes personnes et être interviewée par *Rolling Stone*, voire se retrouver en couverture, et pleurnicher et gueuler en public, parler politique, rouler en limousine, se faire coiffer et peut-être avoir une maquilleuse personnelle, fumer la meilleure dope, se faire coffrer et se retrouver en une des journaux, figurer dans les meilleures rubriques de potins et avoir droit à une séance avec les Plaster Casters³. »

Le ton de ce passage suggérait que la vie de rock star était indigne

de Lou. Parallèlement, le souci du détail dont il fait preuve dans cette énumération laissait entendre qu'il n'y avait pas un aspect de la vie de rock star qu'il ne mourait pas d'envie de connaître. Il signa un autre article pour un livre intitulé *No One Waved Good-Bye*, inspiré par les morts récentes de Janis Joplin, Jimi Hendrix et Jim Morrison. Il y livrait l'observation suivante : « Tout ce qu'il faut, c'est un ego en acier trempé si on veut être aimé pour ce qu'on fait plutôt que pour ce qu'on est, et un ego encore plus gros pour se rendre compte qu'on est ce qu'on fait. Le chanteur a une âme, mais quand il n'est pas sur scène, il se rend compte que personne ne l'aime. Ou peut-être a-t-il l'impression de ne briller que lorsqu'il monte sur scène. [...] Mais nous sommes tous aussi banals que des flocons de neige, n'est-ce pas ? »

Pour Lou, renoncer à la vie qu'il avait abandonnée était aussi impossible que d'aller sur la Lune. Seule une existence de rock star pouvait assouvir sa soif de célébrité. Il avait peut-être apprécié ses brefs congés loin des lumières de la bohème dans le pavillon de banlieue de ses parents, mais son besoin compulsif de notoriété bouillonnait au fond de lui. Sa nature contradictoire ne demandait qu'à s'exprimer. Son besoin d'attention était tel qu'il ne manquerait pas la moindre opportunité d'improviser devant le magnétophone d'un reporter. Plus il se payait la tête des journalistes, plus il recherchait leur compagnie. On put le vérifier tout au long de sa vie. Et plus il insistait sur la dimension artistique de son travail, plus il cherchait désespérément l'approbation du marché sous la forme de la seule récompense qu'il comprenait vraiment. La même qu'il avait poursuivie depuis ses débuts dans les années soixante quand il composait des ritournelles stupides à la chaîne – le sommet des charts. Lou Reed refusait de l'admettre, mais il avait le même désir que Marc Bolan ou Three Dog Night de décrocher un hit. « The Ostrich », son premier single, décrit une danse imaginaire. Il était convaincu depuis toujours du pouvoir et de la beauté de la simplicité voire du simplisme en musique et des retombées financières qu'ils pouvaient générer.

Le 16 mai 1971, il se trouvait dans l'appartement new-yorkais de Richard et Lisa Robinson. Elle était journaliste et côtoyait les stars ; lui avait récemment été recruté comme directeur artistique chez RCA Records. Bettye Kronstad, présente ce soir-là, se confia à l'auteur Howard Sounes : « Il y avait tous ces gens de l'industrie musicale assis

en cercle pour écouter la bonne parole de Lou. Tout le monde était en pâmoison devant lui. » Rien ne laisse croire que cette situation dérangeait Lou. Il joua quelques chansons en cours de travail, parmi lesquelles « Walk on The Wild Side ». Inspirée du roman éponyme de Nelson Algren, la chanson se voulait un récit sans concession sur les origines d'une poignée de figures emblématiques de la Factory d'Andy Warhol. Sans ses chœurs féminins et sa ligne de contrebasse mélodieuse, « Walk on The Wild Side » était encore dépourvue des éléments qui allaient en faire un hit. Reste que le résultat fut suffisamment prometteur pour que Richard suggère à Lou de mettre sa carrière de poète en veilleuse pour essayer de faire un nouveau disque, cette fois avec RCA. Après des années de vaches maigres, ce label venait de conclure un *deal* avec le manager d'un artiste anglais, David Bowie, qui, chose intéressante, était un grand admirateur de Lou et qui, disait-on, reprenait certaines de ses chansons sur scène. Robinson pourrait peut-être faire en sorte que Lou conserve tout le contrôle artistique et que l'album soit enregistré à Londres, histoire de faire oublier ses malheureuses expériences new-yorkaises. Lewis Reed sauta sur l'occasion.

Durant l'été, alors que Robinson scellait le *deal* avec ses supérieurs de RCA et que Reed tentait de faire valoir son droit d'être crédité en tant que compositeur des chansons de *Loaded* du Velvet Underground, le *come-back* de Lou commença à prendre forme. Son heure de gloire arrivait. Le 9 septembre, David Bowie était à New York pour officialiser son contrat avec RCA, qui commercialiserait son nouvel album, *Hunky Dory*, avant Noël. Enchanté de se retrouver pour une fois au centre de l'attention, RCA organisa une fête en l'honneur de sa nouvelle signature dans un club, le Ginger Man. Parmi les invités figuraient Lou Reed et Bettye Kronstad, qui apparurent à côté de la flamboyance soigneusement étudiée de Bowie vêtus comme les parfaits banlieusards qu'ils étaient devenus. Certain cette fois-ci qu'il s'adressait à la bonne personne, Bowie laissa la vedette à son aîné. Ce fut un curieux face-à-face. Ni l'un ni l'autre n'avait encore atteint le niveau de reconnaissance que leurs entourages respectifs souhaitaient. Reed était un génie inconnu. Bowie la nouvelle sensation dont personne n'avait jamais entendu parler. Ils se livrèrent à l'habituelle parade des sommités du rock qui s'évertuent à ne pas laisser transparaître le moindre signe de faiblesse. À la fin de la soirée, la

troupe de Bowie partit ailleurs et on lui présenta un autre Américain dont il aimait faire l'éloge, Iggy Pop.

Ainsi débuta l'étrange vie commune de cette trinité malsaine où chacun allait utiliser l'autre et se laisser utiliser pour leur bénéfice mutuel. Leur association dégageait une aura électrique. Lou pouvait exploser à tout moment, Iggy était pris dans les serres de l'héroïne et avait l'air déjà grillé, David était rusé et maître de soi, et avait tendance à donner des interviews en robe de chambre et à déclarer, malgré une pénurie de preuves, qu'il était gay. Mais surtout, ils faisaient vendre du papier. Ils n'avaient aucun attaché de presse pour leur imposer des éléments de langage. Ils réfléchissaient en journalistes. Ils avaient bâti une machine tricéphale à mobiliser l'attention. Cette année-là, les Rolling Stones avaient émigré en France pour échapper au fisc, George Harrison s'était transformé en sainteté du rock en organisant le concert de soutien pour le Bangladesh, les charts étaient dominés par des *singers-songwriters* vantant les charmes de la vie bucolique, et l'establishment du rock faisait toujours le deuil de ses dieux tombés au champ d'honneur. Cette année-là, cette conspiration urbaine ourdie par trois déviants tape-à-l'œil, ce mariage de convenance du même sexe reposant sur trois accords et un tube de mascara partagé, ce trio qui n'avait rien à perdre et tout à gagner, était le mieux placé pour s'emparer des projecteurs et les braquer fermement sur lui.

PLAYLIST 1971

George Harrison, « My Sweet Lord »

Marvin Gaye, *What's Going On*

Carole King, *Tapestry*

The Who, *Who's Next*

Sly & the Family Stone, « Family Affair »

Rod Stewart, « Maggie May »

T. Rex, « Jeepster »

Joni Mitchell, *Blue*

Badfinger, « Baby Blue »

David Bowie, *Hunky Dory*

1. « Why I Wouldnt' Want My Son to Be A Rock'n'Roll Star or a Dog Even », *Crawdaddy*, 6 juin 1971.
2. Max's Kansas City, repaire branché des musiciens et artistes new-yorkais dans les années soixante et soixante-dix.
3. On se souvient du duo formé par Cynthia et Dianne Plaster Caster pour ses moulages des parties génitales de rock stars, dont Jimi Hendrix, Frank Zappa et Keith Moon, réalisés à partir de la fin des années soixante.

26 JUILLET 1972 MADISON SQUARE GARDEN, NEW YORK ROCK ET MONDANITÉS

La tournée américaine entreprise par les Rolling Stones en 1972, qui surpassait en démesure toutes celles qui l'avaient précédée, fut effectuée sans ordinateur, téléphones portables ou Internet. Nous étions toujours dans une ère *low tech* ; en 1972, Bill Gates, seize ans, bricolait sur l'ordinateur de son école pour partager ses cours avec les jolies filles. Avant cette tournée, rares étaient les artistes rock'n'roll qui avaient jugé nécessaire d'affréter un avion privé. Avant cette tournée, les promoteurs ne résolvaient pas les lenteurs administratives par téléphone avec des hommes d'État. Avant cette tournée, les groupes ne prétendaient pas être le dernier rempart entre l'ordre public et l'insurrection urbaine. Avant cette tournée, ils ne pensaient pas à répéter leurs concerts, et encore moins à louer des salles de répétition aussi vastes que celles où ils se produisaient. Ce n'est qu'à partir de ce moment qu'on s'est mis à comparer les tournées en termes de chiffres : la taille du public, les bénéfices en dollars, le nombre de personnes qui ont demandé une place sur la *guest list*, le nombre de camions nécessaires pour convoier le concert d'un point A à un point B. Tout, dans cette tournée américaine de deux mois, avait une échelle sans précédent. Et c'est justement cette démesure, fréquemment comparée à une opération militaire, qui décupla la vanité de ceux qui y participaient. La tournée américaine des Stones en 1972 marque le moment où le rock s'est vautré dans sa propre mégalomanie. Elle a

décuplé le prestige des cinq hommes dans l'œil du cyclone – tout particulièrement leurs deux éléments centraux. Elle donna corps à une certaine idée des attitudes qu'on attendait de l'aristocratie du rock, une idée qui se perpétua pendant des décennies.

Les Rolling Stones savaient très bien qu'ils avaient chamboulé les règles du jeu, si bien qu'à l'escale new-yorkaise de la tournée, il semblait tout à fait normal d'offrir à leur leader une fête digne de ce nom. Pour le chargé de production, cela devait se passer devant l'immense foule du Madison Square Garden – ce serait un événement gargantuesque. Il avait donc loué un éléphant pour 700 dollars. Son plan était le suivant : quand l'escale new-yorkaise des Rolling Stones atteindrait le paroxysme du vacarme et du chaos, juste après « Street Fighting Man », on ferait entrer le pachyderme sur scène avec une rose rouge au bout de sa trompe. Il offrirait la fleur à Mick en s'inclinant et tout le monde entonnerait « Happy Birthday ».

Évidemment, les choses prirent une autre tournure. La direction du Garden s'opposa à la présence de l'éléphant et au lâcher de confettis et de ballons sur le public. Revoyant ses attentes à la baisse, le chargé de production acquit cinq cents poules qu'il comptait lâcher sur scène pendant « Street Fighting Man ». Il essuya un nouveau refus de la direction. Il commanda donc cent cinquante tartes à la crème dans l'idée d'un clou du spectacle à la Mack Sennett¹. De nouveau alerté, le Garden confisqua toutes les pâtisseries en vue.

Bien sûr, les tartes que le chargé de production avait pris soin de dissimuler leur échappèrent. Le grand soir arriva. Quand les Stones revinrent sur scène pour le rappel, on apporta un gâteau d'anniversaire et, au moment où Bianca Jagger embrassait son mari tout en lui présentant un énorme panda empaillé, la première tarte à la crème atterrit sur le chanteur. D'autres commencèrent à fuser dans tous les sens, visant les membres du groupe, les choristes de Stevie Wonder qui avaient assuré la première partie et les principaux membres de l'organisation des Stones. Au bout d'un moment, Ian Stewart se jeta sur ce rabat-joie de Charlie Watts, qui avait jusque-là échappé au carnage, et lui colla deux tartes de part et d'autre de sa mine à la Buster Keaton.

Après le *show*, une fête était organisée sur le toit de l'hôtel St Regis Sheraton. Le service de sécurité était si strict que tous les clients devaient présenter les clefs de leur chambre pour pouvoir accéder à

leur lit – un signe du type d'exigences que les grands groupes pouvaient désormais imposer. Les privilèges habituels octroyés par les établissements de luxe étaient devenus insuffisants pour les Rolling Stones. Ces précautions n'étaient pas uniquement motivées par la crainte justifiée de voir des fans s'introduire dans cette fête privée, mais aussi par un sentiment plus irrationnel : étant donné qu'un nombre croissant d'Américains recourait aux armes à feu pour se faire comprendre, on allait forcément s'en prendre un jour à Mick Jagger. On l'avait plus d'une fois questionné sur le sujet pendant la tournée. À en juger par la mort de King Curtis², répondait-il, on risquait autant de se faire assassiner par son voisin que par un membre du public.

La fête était l'aboutissement logique d'une tournée qui, à bien des égards, avait fait passer le groupe à un niveau supérieur. Les attachés de presse des Stones visaient *Time*, *Newsweek* et *Esquire* plutôt que les magazines et les journaux que lisaient leurs fans. L'enjeu était très clair : il fallait prouver que c'était un *business* adulte géré par des adultes. *Rolling Stone* joua le jeu en chargeant Truman Capote de couvrir la tournée du groupe. Capote emmena avec lui deux acolytes mondains de New York, Peter Beard et la princesse Lee Radziwill, sœur de Jackie Kennedy. Ce fut un fiasco. Capote n'arrivait pas à écrire une ligne sur les Stones, prétextant que le sujet ne l'intéressait pas. On se serait attendu au contraire, étant donné que cette tournée fit du groupe une nouvelle ramification de la haute société, le sujet de prédilection de Truman. Peut-être avait-il été vexé d'avoir été pris de court par l'ascension fulgurante de cette nouvelle classe sociale. Quand il avait organisé son célèbre bal masqué en noir et blanc à New York en 1966, au moment où Jimi Hendrix atterrissait à Londres, la liste des cinq cents invités était censée brosser un tableau fidèle et complet des figures influentes de la société, de la politique aux arts. La liste des musiciens comptait Frank Sinatra, Stephen Sondheim et Leonard Bernstein. Il n'y avait pas une seule rock star en vue. En 1972, tout avait changé. Cette fois-ci, la caravane des Stones ressemblait à la cour élisabéthaine, accompagnée de son cortège ambulant de courtisans et de charlatans, semant la colère, la jalousie et l'indignation sur son passage, profitant de tout ce que les aristos du coin pensaient gagner en les hébergeant pour la nuit, et laissant derrière elle des dettes non payées, des filles violées et des meubles au fond des douves.

C'est à cause de sa documentation méticuleuse que la tournée des Rolling Stones de 1972 occupe une place à part dans la mythologie du rock. Tous les grands médias eurent droit à leur laisser-passer et en ressortirent tremblants d'excitation. Soucieux de laisser sa marque dans l'histoire, le groupe engagea le cinéaste Robert Frank pour immortaliser la débauche. Quand ce dernier se plaignit qu'il n'avait pas réussi à filmer la moindre orgie, les Stones en mirent une en scène spécialement pour lui, à bord d'un avion entre deux concerts. Pour les caméras, ils jetèrent consciencieusement un poste de télévision par la fenêtre d'un hôtel, un exercice qui, on le constate dans le film, s'avère bien plus fastidieux qu'il n'y paraît. Les Stones pressentaient qu'ils devaient se montrer à la hauteur des attentes du monde *straight* vis-à-vis des princes du rock. (Pendant qu'il suivait la tournée, Capote fut réveillé au milieu de la nuit par un Keith Richards décidé à lui montrer ce qu'était un groupe de rock'n'roll. Derrière la porte de sa chambre d'hôtel, Truman lui expliqua qu'il s'était déjà fait son idée.) Une fois terminé, le film fut autorisé à une diffusion confidentielle – le destin habituel de tous les regards en coulisse sur lesquels les Rolling Stones insistent pour avoir un contrôle absolu.

Dans une conversation avec Andy Warhol publiée l'année suivante dans *Rolling Stone*, Truman Capote remarqua que tous les gens évoluant dans l'orbite des Stones semblaient se nourrir de la célébrité du groupe. Les photographies illustraient ce phénomène à merveille. Les Rolling Stones commençaient à exercer une influence inquiétante sur les hommes qui les entouraient. Les plus assidus tentaient de suivre le rythme de Keith Richards. Sous sa forme plus bénigne, ce phénomène ne touchait que des types qui ressemblaient vaguement aux Rolling Stones, mais qui n'étaient pas les Rolling Stones. Mick Jagger avait le talent particulier de transformer l'atmosphère d'une pièce par sa seule présence. Keith Richards était le *bad boy* dont tous les gentils garçons recherchaient l'approbation – qui leur était toujours refusée. Telle était la nature du numéro de Mick et Keith et la raison pour laquelle on les surnommait les « Glimmer Twins ». Ils ne devaient rien à personne, pas même le plus léger des indices³. La plupart des médias faisaient preuve d'une admiration béate aux accents homo-érotiques. Dans une interview de Mick Jagger en coulisse, un journaliste du *New York Times* s'attarde sur son pantalon « dont le tissu soyeux et moulant fait ressortir ses parties intimes – une exhibition

sexuelle aussi provocante qu'une adolescente en soutien-gorge matelassé dans les années cinquante ».

La liste des invités avait été dressée par Ahmet Ertegün et sa femme Mica. Ahmet appréciait les fêtes parce qu'elles étaient relayées par les journaux. Mais il aimait aussi participer. Les Ertegün faisaient partie de l'aristocratie new-yorkaise, et cette liste en était la preuve : Zsa Zsa Gabor, Gianni Bulgari et Oscar de la Renta y côtoyaient Woody Allen, Carly Simon, Andy Warhol et Tennessee Williams. L'ambiance musicale était assurée par Muddy Waters et son groupe, Count Basie et son orchestre, ainsi qu'une poignée de danseurs de Broadway. Les Stones étaient légèrement gênés de voir ces vétérans engagés en l'honneur d'un groupe de musiciens qui n'étaient que des gosses à côté d'eux. Le prévisible gâteau d'anniversaire fut apporté, la prévisible jeune fille dénudée en surgit et se fendit de son prévisible numéro de déhanchement devant le roi de la fête. Le *New York Times* était formel : la nouvelle ère du rock chic avait commencé. Quand le reporter lui demanda ses impressions sur la fête, Bob Dylan répondit : « C'est un moment universel. [...] Une conscience cosmique est en train de naître. » Keith Richards se montrait moins impressionné. Contemplant la bacchanale et songeant aux conséquences inéluctables d'un rock subitement devenu une affaire d'adultes, il confia : « C'est là que tu comprends que tu n'es qu'un produit. »

PLAYLIST 1972

Neil Young, *Harvest*

Paul Simon, *Paul Simon*

Todd Rundgren, *Something / Anything ?*

Rolling Stones, *Exile on Main St.*

Randy Newman, *Sail Away*

David Bowie, *The Rise and Fall of Ziggy Stardust and The Spiders from Mars*

Jimmy Cliff, *The Harder They Come*

Yes, *Close to the Edge*

Stevie Wonder, *Talking Book*

Steely Dan, *Can't Buy a Thrill*

1. Influent réalisateur américain (1880-1960) surnommé le « roi de la comédie ».
2. Le saxophoniste américain était mort poignardé devant son appartement de Manhattan en août 1971.
3. Littéralement « jumeaux étincelants ». Jagger et Richards auraient hérité de leur surnom lors d'un voyage au Brésil en 1969. Refusant de dévoiler leur identité à deux touristes britanniques, ceux-ci les auraient implorés, « *give us a glimmer* », que l'on peut traduire par « donnez-nous un indice ».

3 JUILLET 1973
HAMMERSMITH ODEON,
LONDRES,
UNE « ROCK STAR »
PREND SA RETRAITE

L'anciennement nommé David Jones, vingt-six ans, fils d'un employé d'une organisation de bienfaisance de Brixton, dans le sud de Londres, avait passé dix ans de sa vie à tenter de devenir célèbre. Il y était parvenu quand il avait interprété son hit « Starman » dans *Top of The Pops* seulement douze mois plus tôt. La chanson était tirée de son nouvel album, *Ziggy Stardust and The Spiders from Mars*, qui contenait l'histoire d'une rock star imaginaire. La distinction entre l'acteur et le rôle qu'il incarnait était loin d'être claire. Le même mois, sa compagnie de management MainMan avait publié un dossier de presse qui qualifiait explicitement son client de rock star.

Un an plus tôt, tout cela aurait paru présomptueux et même risible. Dans les douze mois qui suivirent *Top of The Pops*, cet éternel opportuniste, ce joueur ambulant, ce dilettante qu'on croyait condamné à rester soit un peu trop en avance, soit un peu trop en retard sur la mode, était enfin en phase avec son époque. Dorénavant, il avait droit à une reconnaissance à vie, et disposait d'une monnaie d'échange acceptée partout : le succès artistique, mesuré au nombre de critiques unanimement positives de son nouveau disque ; l'assentiment des sphères branchées, comme l'indiquaient toutes ces personnalités en vue qui, du jour au lendemain, s'étaient mises à

affluer à ses concerts en exigeant d'entrer gratuitement ; et les clameurs du public adolescent qui résonnaient dans l'auditorium, certainement réconfortantes pour ce touche-à-tout de la pop qui rêvait de célébrité depuis l'âge de seize ans.

David n'était pas initialement censé incarner Ziggy Stardust. Ce rôle devait revenir à quelqu'un d'autre. Le premier candidat pressenti s'appelait Freddi Buretti, anciennement Fred Burrett tout court, un éphèbe à la carrure minuscule que Bowie avait rencontré lors d'une de ses expéditions dans le club gay El Sombrero. Il avait mis au point le concept de Ziggy lors d'un voyage aux États-Unis, au début de l'année 1971, qui s'avéra déterminant. Au fil des mois, le projet s'était nourri de diverses influences : le bourdonnement claustrophobe et agressif des Stooges (auxquels il avait aussi emprunté le nom du chanteur) ; le mythe de Vince Taylor, le *rock'n'roller* britannique privé de succès par ses penchants autodestructeurs ; la figure boiteuse de Gene Vincent, rencontré lors de sa première excursion hollywoodienne, alors qu'il tentait d'effectuer un *come-back*, l'éclatante crinière orange d'un mannequin remarquée en couverture du magazine féminin britannique *Honey* ; l'uniforme de Malcolm McDowell et de ses *droogs* dans l'adaptation cinématographique par Kubrick d'*Orange mécanique* d'Anthony Burgess, sorti aux États-Unis à la fin 1971. Tous ces ingrédients se mélangèrent pour créer une œuvre d'art grandeur nature.

Le personnage composite de Ziggy Stardust était de plus une invention en parfaite adéquation avec son époque. Une époque où la nouvelle génération des *seventies* et ses aînés des *sixties* s'entichaient d'un monde pré-Woodstock qui ne jurait que par le glamour en formica bon marché et d'atroces produits capillaires, un monde que les hippies avaient recouvert d'un voile de mousseline, de daim et de leur obsession pour l'authenticité, un monde qui semblait sourdre dans les paysages louches de Guy Peellaert, les livres de Nik Cohn et le prêt-à-porter de Mr Freedom.

Lors de la décennie qui venait de s'achever, on pouvait supposer que les personnalités projetées par les rock stars étaient soit des reflets fidèles à leur véritable identité, soit des prolongements naturels de celle-ci. Ziggy Stardust était le produit d'une nouvelle ère, une ère où les figures évoluant sur scène pouvaient très bien s'avérer des personnages de comédie musicale. Lors de sa première tournée post-

Ziggy, la première partie de Bowie était assurée par Roxy Music, un nouveau groupe dont le chanteur, Bryan Ferry, prenait des poses à la Jack Buchanan (célèbre artiste britannique de comédie musicale de l'entre-deux-guerres) ; en 1972, ils se disputaient les ondes avec Alice Cooper, l'alter ego de Vincent Furnier, fils de pasteur du Michigan, qui simulait sa propre pendaison sur scène en guise de point d'orgue de ses concerts.

Plus personne ne semblait vouloir être soi-même. Plus personne ne chantait ses désirs. Plus personne n'écrivait de chanson pop à la première personne. Cette nouvelle ère joyeusement réflexive célébrait des stratagèmes et des ruses qu'on voyait arriver à des kilomètres. Le cadre avait changé, les pantalons étaient plus serrés, les discours plus calculés et professionnels, les couleurs de cheveux résolument artificielles. Comme lors de bien d'autres périodes de l'histoire du rock, on avait l'impression d'une revanche sur le passé récent.

Malgré son look extraterrestre, la musique de Bowie était d'un conformisme rassurant. Les premières notes de « The Jean Genie », un hit énorme qui avait permis à Bowie de réaliser la transition entre *Ziggy Stardust* et son nouvel album, ressemblaient à un relookage de « I'm a Man » des Yardbirds, doté d'un riff tellement ancré dans les gènes des soldats du rock disséminés sur l'axe Londres-Leeds que Mick Ronson le jugeait irrécupérable. Le public s'en fichait éperdument. Sur l'échelle des mélodies accrocheuses, elle s'installait confortablement entre « Whole Lotta Love » de Led Zeppelin et « Ballroom Blitz » de Sweet. Bowie trahissait déjà son amour des ornements tape-à-l'œil, tels que les interjections avant-gardistes du pianiste Mike Garson. Le menu de base avait beau être du hard rock basique, un grand classique de la diète musicale britannique, on pouvait compter sur Bowie pour l'épicier d'un soupçon d'étrangeté.

Peu importe le temps qu'on passe à tirer des plans sur la comète : la célébrité s'invite toujours à l'improviste et s'empare de ses victimes par surprise. Quand elle fait irruption, ce qui arriva à David Bowie en juin 1972, la seule chose à faire est de bien s'accrocher. L'industrie musicale émet deux types de demandes : les inexistantes et les irréalisables. Soit vous n'intéressez personne, soit tout le monde a besoin de vous pour avant-hier. Durant les six mois qui suivirent l'explosion provoquée par « Starman », Bowie accepta toutes les dates que son management parvint à décrocher. Certaines décisions

laissaient à désirer. Il joua dans l'enceinte caverneuse d'Earls Court avec un équipement insuffisant. Aux yeux de MainMan, il fallait voir les choses en grand pour percer dans le métier. Certains suspectaient que sa très médiatisée peur de l'avion n'était qu'un caprice hollywoodien parmi tant d'autres. Ses managers se pliaient malgré tout à ses exigences. En 1972, au terme d'une tournée anglaise, il prit un bateau pour les États-Unis, où il se déplaça en bus et en train. Son regard blasé et ses oreilles de *songwriter* absorbèrent le spectacle crépusculaire qui défilait par la fenêtre et inspira son nouveau disque, *Aladdin Sane*.

Alors que l'album était près de sortir en avril 1973, son titre n'aurait pas pu être plus pertinent¹. Avec son attirant mélange d'aliénation et d'excès, la vie sur une tournée de rock'n'roll contemporaine poussait ceux qu'elle ne rendait pas dingues à se comporter comme s'ils l'étaient. Le manager de Bowie, Tony DeFries, qui avait juré de rendre son client célèbre sans préciser les dépenses que l'entreprise impliquerait, fit le chauffeur lors de l'escale américaine sans se préoccuper des dommages collatéraux. Ils claquèrent leur argent sans compter. Ils voyaient tout en grand, descendant dans les meilleurs hôtels et débarquant dans chaque ville comme les stars qu'ils espéraient devenir un jour. Ils réservaient des salles qu'ils étaient incapables de remplir et épongeaient les déficits. À un certain point, la caravane de la tournée ne comptait pas moins de cinquante personnes qui facturaient tous leurs frais personnels à Bowie comme s'il était une machine à cash et non un pari grotesque financé par les bénéfices engrangés par RCA grâce à tous les disques d'Elvis Presley.

Fort heureusement, tout le monde voulait sa part de paillettes. En 1973, Bowie semblait posséder une capacité surnaturelle à s'occuper à la fois de lui-même et d'autres artistes. Mott The Hoople interpréta son « All The Young Dudes » mieux qu'il n'aurait pu le faire lui-même. Les paroles étaient teintées d'ironie, mais ce détail avait échappé à Ian Hunter, qui fit résonner la chanson dans le cœur de l'Angleterre, toutes générations confondues, avec le rare plaisir de se voir rendre la pareille dans le regard d'innombrables adolescents extatiques tournés vers lui, leurs visages baignés dans le clair-obscur des projecteurs. Avec l'aide de Bowie, Lou Reed avait décroché l'album à succès qu'il avait seulement théorisé jusque-là. Bowie dépoussiérait ses vieilles

chansons, comme « The Man Who Sold The World », pour son amie Lulu. Il se retrouvait subitement au carrefour où semblait converger toute la pop britannique. Tout ce qui attirait l'attention de Bowie passait sous la coupe de MainMan, comme si la compagnie était un empire bien établi. Elle alla même jusqu'à héberger les Stooges dans son siège sur les collines de Hollywood dans l'attente de la bénédiction de Bowie. Mais toutes ces largesses cessèrent brutalement.

Au cours de la tournée de 1972, une autre monnaie d'échange était la chair. À Los Angeles, Bowie et son équipe furent divertis par les filles de l'English Disco de Rodney Bingenheimer, dont bon nombre avaient à peine dépassé la majorité sexuelle. Au cours du voyage, on rapporte que Bowie coucha avec Lulu, Cyrinta Foxe, Lori Maddox, Ava Cherry, d'autres femmes dont on ne connaît pas le nom et même, à l'occasion, sa femme, Angie. Les représailles sexuelles allaient bon train. À cette période, on a prêté à Angie Bowie des liaisons avec Ron Asheton et James Williamson des Stooges. Avec Joe, le fils de la star, elle finit par être « renvoyée » de la tournée comme une vulgaire fauteuse de troubles. Bowie exerçait une autorité aussi implacable que n'importe quelle autre star. Il voyageait avec plus de gardes du corps que certaines vedettes bien plus importantes que lui. Malgré son air d'extraterrestre perdu et son teint blafard, sa libido semblait intacte. On dit que si un musicien en tournée n'a pas envie de sexe, c'est qu'il vient d'en avoir, et le comportement de Bowie illustrait parfaitement cette maxime. Aux États-Unis, la révélation publique de sa bisexualité lui apporta peut-être la maigre satisfaction de rendre certaines femmes encore plus décidées à lui mettre le grappin dessus.

Au retour de sa tournée américaine, en décembre 1972, Bowie était devenu une superstar – le signe indéniable que l'establishment branché orchestrait son propre battage publicitaire. L'enthousiasme était en tout cas bien supérieur aux recettes. Le manager de Bowie était plus que satisfait du battage publicitaire qui l'avait suivi sur la tournée américaine dans le seul but de faire parler de son poulain, parce que c'était précisément ce battage qu'il comptait faire fructifier. Durant cette période, il alla même jusqu'à approcher une entreprise qui se proposait de fabriquer des poupées à l'effigie de David Bowie. L'excitation provoquée par le sentiment que quelque chose était en train de se passer se répandait toute seule. Dans son bilan de fin d'année paru dans le *NME*, Charles Shaar Murray affichait son

scepticisme devant ces mêmes qui commençaient à hurler à la vue de David Bowie. Réagissaient-ils à David ou à Ziggy, le personnage qu'il avait créé pour véhiculer ses fantasmes de rock star ? Faisaient-ils la différence ? Est-ce que ça avait de l'importance ?

Même lors de son retour triomphal à l'Hammersmith Odeon de Londres en juillet, le concert n'affichait pas complet. Il restait suffisamment de billets pour que les écoliers Malcolm Green et ses amis de Wembley arrivent dans le courant de l'après-midi et achètent leurs places à un vendeur ambulant. Les étudiants des beaux-arts s'en étaient peut-être entichés, mais la majorité de ses fans étaient des gosses comme Malcolm, pour qui Bowie faisait figure du grand frère idéal.

Cette nouvelle génération de rock stars qui s'adressaient à une nouvelle génération de fans avait ceci d'attirant que vous aviez autant qu'elles le droit de vous habiller comme une rock star. Vous n'aviez peut-être pas les moyens de vous payer les mêmes habits, mais avec une teinture bon marché, des produits cosmétiques soigneusement appliqués et des bijoux savamment choisis, vous pouviez obtenir le look extraterrestre recherché et aller vous exhiber dans votre quartier. Avec Bowie pour précurseur, l'excitation de pouvoir s'habiller comme votre artiste préféré ajoutait une nouvelle dimension à la relation entre la rock star et son public. C'était une manière de partager un peu de sa flamboyance.

Malcolm et ses amis étaient arrivés dans la ruelle longeant l'Odeon quand une énorme Bentley fit son apparition. Un agent de sécurité vint contenir l'attroupement et Bowie sortit du véhicule, le torse nu sous sa salopette, son éternelle cigarette entre les dents. Il fit une halte pour s'adresser à la foule dans un style désuet tout droit sorti d'un film britannique d'après-guerre. « Il avait l'air d'avoir la tête sur les épaules », se souvient Malcolm.

David Bowie salua la foule et pénétra dans le théâtre avant de rencontrer son public. C'était désormais un job à plein temps. Il devait préparer plusieurs costumes. Son maquillage nécessitait des heures de travail. Pendant qu'on le fardait, sa femme Angie débarqua en s'épanchant sur les limousines et les Rolls-Royce qui déposaient leurs célèbres passagers devant le bâtiment. Bowie était filmé par D. A. Pennebaker, dont le documentaire *Dont Look Back* avait contribué à façonner le mythe de Bob Dylan. Ce qu'Angie appréciait si

ostensiblement, ce que tout son entourage adorait, c'était le battage, le délire, les gardes du corps, les faveurs qu'on pouvait accorder ou refuser, les signes extérieurs du statut de rock star. Ils adoraient les signes extérieurs.

Ce soir-là, Bowie se fendit d'un concert ordinaire. Il commença avec « Hang on to Yourself ». Détail important, c'était la première chanson qu'il avait composée pour Ziggy. Il expédia plusieurs morceaux tirés du nouvel album et quelques autres des précédents. Il reprit « Let's Spend the Night Together » des Rolling Stones puis, après « White Light/White Heat » du Velvet Underground, en passe de devenir un passage obligé de ses concerts, il s'approcha du micro pour faire une annonce. Contrairement au reste de l'équipe, Tony DeFries savait à quoi s'attendre ; Mick Ronson avait lui aussi été mis au courant, mais les autres membres des Spiders from Mars furent pris au dépourvu. « On n'oubliera jamais ce concert, lança Bowie, ceci est non seulement le dernier concert de la tournée, mais aussi le dernier concert que l'on fera. »

Le public était médusé. Même les fans de la dernière heure pensaient qu'on leur avait promis un engagement indéfectible – une réaction somme toute normale. Malcolm et ses amis pensèrent que cela signifiait non seulement la fin de Ziggy Stardust, mais aussi les adieux de David Bowie à la scène. Bowie avait délibérément laissé planer l'ambiguïté sur le sens de ce « dernier concert », laissant les fans et les critiques se perdre en conjectures à la sortie de la salle.

Bowie avait besoin de faire une pause, soit pour rassembler les morceaux de son ancienne vie, soit pour repartir de zéro. Comme Tony DeFries, il savait aussi que cette tournée se transformait en un gouffre financier et n'était plus certain qu'on accepterait d'en financer la suite. Ils jouèrent « Rock and Roll Suicide », et l'épisode Ziggy Stardust fut en théorie terminé, environ un an après avoir commencé.

Après le concert, Malcolm et ses amis reprirent le train pour Wembley. Bowie et sa femme se glissèrent dans leur dernier costume de la soirée pour faire une entrée en grande pompe à la fête organisée en l'honneur de son « départ à la retraite » au Café Royal, ancien repaire d'Oscar Wilde. Ils s'affichèrent en couple heureux et se mêlèrent aux invités, qui comptaient Mick et Bianca Jagger, Ringo Starr, Elliott Gould et Barbra Streisand, Tony Curtis, Paul et Linda McCartney, Keith Moon et Sonny Bono. La musique était assurée par

Dr. John, qui fêtait la sortie de son album *In The Right Place*.

La sauterie fut abondamment photographiée, ce qui s'avéra utile étant donné que Bowie lui-même n'en eut aucun souvenir par la suite. Deux jours plus tard, il était remis sur pied et commença à regretter sa déclaration. C'était trop tard.

Quand Chuck Berry proclamait dans la chanson éponyme que Johnny B. Goode verrait un jour son nom inscrit en lettres lumineuses, il distillait un rêve banal que tout le monde pouvait partager. Vingt ans plus tard, la rock star imaginée par David Bowie était une figure tragique, condamnée à mettre en scène son propre suicide sur scène, car c'était la seule manière d'apaiser les hordes de fans avides. Dans un médium aussi lapidaire que le rock, les subtilités de ce genre de concepts sophistiqués ont facilement tendance à passer aux oubliettes. Il parlait en réalité de célébrité, subitement l'objet de toutes les fascinations. En moins d'un an, elle devint le nouveau sujet en vogue dans la pop, détrônant les histoires d'amour adolescentes, de « Gonna Make You a Star » de David Essex à *Everybody's in Show-Biz – Everybody's a Star* des Kinks en passant par « Overnight Sensation (Hit Record) » des Raspberries, voire « Starfucker » des Rolling Stones. Même un jeune espoir comme Bruce Springsteen se vantait de la généreuse avance de sa maison de disques dans « Rosalita ». Le rock était subitement devenu un sujet acceptable pour le rock, et les stars se mettaient à chanter sur la célébrité.

Le projet de Ziggy Stardust popularisa l'idée qu'il était possible d'inventer une rock star de toutes pièces. Celle-ci ne se confondait pas nécessairement avec son créateur. On pouvait les distinguer, comme on distinguait un roman de son auteur. Cette figure permettait d'exprimer les idées et les fantasmes les plus délirants. Ce concept qui attirait toujours plus de musiciens ayant lu quelques livres et se croyant capables de goûter aux joies de la célébrité tout en bénéficiant d'une aura intellectuelle. Ils pensaient pouvoir jouer brièvement à la rock star en s'en tirant sains et saufs.

Comme beaucoup de rock stars s'en rendraient compte par la suite, cette perspective devint progressivement impossible. Quel que soit le nombre de costumes que David Bowie avait pu revêtir, quelle que soit l'épaisseur des guillemets qui entouraient sa figure de la pop star, le public massé dans l'ombre était constitué d'âmes simples et il le reste toujours. Il exige son pesant de chair et a tendance à l'obtenir. Ziggy

était né avec la chanson la plus visionnaire de David Bowie, « Hang on to Yourself ». S'accrocher à soi-même : voilà l'épreuve la plus difficile à surmonter pour une rock star.

PLAYLIST 1973

David Bowie, *Aladdin Sane*

Bruce Springsteen, *Greetings from Asbury Park, N.J.*

Pink Floyd, *The Dark Side of the Moon*

Elton John, *Goodbye Yellow Brick Road*

Roxy Music, *For Your Pleasure*

Paul McCartney & Wings, *Band on the Run*

The Who, *Quadrophenia*

Allman Brothers Band, *Brothers and Sisters*

Mike Oldfield, *Tubular Bells*

Paul Simon, *There Goes Rhymin' Simon*

1. *Aladdin Sane* peut se lire comme « *a lad insane* », « un type fou ».

6 AOÛT 1974
914 STUDIOS, BLAUVELT,
ÉTAT DE NEW YORK
LA FABRIQUE D'UNE
ROCK STAR

Beaucoup de grandes chansons ont été enregistrées en un temps record. « Tutti Frutti » de Little Richard avait été expédiée à fond de train au terme d'une longue journée en studio. « Satisfaction », des Rolling Stones, s'était retrouvée au sommet des *charts* internationaux seulement quelques semaines après que Keith Richards en avait trouvé le riff au milieu de la nuit. Le premier album de Black Sabbath avait été enregistré en un jour, mixé le lendemain, et avait atterri dans les bacs un jour plus tard. S'il n'y avait qu'un seul enseignement à retenir de l'histoire de la pop music, c'est que plus on passe de temps à peaufiner un disque, plus on risque de se planter.

Quand Bruce Springsteen, vingt-quatre ans, s'apprêtait à enregistrer le troisième et – à moins d'un miracle – dernier album prévu par son contrat avec Columbia Records, le monde qui l'entourait n'était plus aussi simple qu'il avait pu l'être pour ses idoles des années cinquante et soixante. Il évoluait dans une époque où la seule quantité de concurrents était terrifiante et où les gardiens du temple qui décidaient de l'accès au grand public se montraient au mieux blasés, au pire ouvertement hostiles. Quelle que soit la direction qu'il empruntait, on lui rappelait qu'il suivait les pas d'un autre. Les textes abondants de son premier album lui avaient récemment valu de

rejoindre la liste à rallonge des possibles prétendants au statut de nouveau Dylan, aux côtés de John Prine, Loudon Wainwright et Elliott Murphy. Au même âge que lui, ses idoles – les Beatles, les Stones, Bob Dylan et Elvis Presley – avaient déjà sorti leurs chefs-d'œuvre. Lui avait encore tout à prouver. Peut-être avait-il mis trop de temps à tenter de sortir du lot.

Bien que le public ait été déçu par ses efforts discographiques, Springsteen restait une bête de scène. Grâce à une luxuriante palette instrumentale, son groupe, alors composé de Danny Federici, Garry Tallent, Clarence Clemons, David Sancious et, à la batterie, Ernest « Boom » Carter, offrait des teintes et des textures bien plus variées qu'une formation lambda. Autre élément notable, c'était un groupe métissé. Plus important encore, son chanteur était un *frontman* dans la plus pure tradition soul qui communiquait avec le public avec la même passion qu'il mettait dans ses chansons. La capacité de Springsteen à retourner n'importe quelle salle où il atterrissait lui permettait de garder un agenda de concerts bien rempli. C'était gratifiant, mais cela ne pouvait pas suffire à ce jeune loup assoiffé de gloire.

Au printemps 1974, Springsteen pouvait compter sur deux genres de *supporters*. Il y avait les critiques rock, qui désiraient de toutes leurs forces qu'il confirme ses promesses. Susciter l'enthousiasme des *rock critics* n'est pas toujours de bon augure. Cela signifiait généralement que l'artiste en question ne plaisait qu'à des hommes blancs mal fagotés qui passaient leurs journées enfermés chez eux à mémoriser des titres de faces B au lieu de sortir avec des filles. En 1973 et 1974, la presse alternative locale regorgeait d'articles sur Springsteen tentant tous de décrire le mélange d'énergie rock, de lyrisme populaire et de spontanéité typiquement américaine de ses concerts. Ces articles communiquaient aussi l'immense espoir que toutes ces promesses puissent se concrétiser et intégrer ce qui ressemblait de plus en plus à une tradition rock. L'exemple le plus parlant de ce style de journalisme musical se trouve dans le *Real Paper* de Boston daté du 22 mai 1974. Il se démarquait des autres en raison de son auteur, Jon Landau, célèbre pour ses critiques dans *Rolling Stone* et ses expériences de producteur avec le MC5 et Livingston Taylor. Landau y chroniquait un concert de Springsteen qu'il avait donné plus tôt dans le mois au Harvard Square Theater. L'article avait un ton inhabituellement

personnel. Dans la première moitié, Landau décrivait ce que la musique signifiait pour lui quand il était adolescent et comment il l'appréciait aujourd'hui avec plus de détachement, comme on peut s'y attendre de quelqu'un qui en a fait son métier. Tout avait changé pendant le concert de Bruce Springsteen. Ce soir-là, écrivit-il, il avait vu son passé rock'n'roll défiler devant lui. « Et j'ai vu autre chose. J'ai vu l'avenir du rock'n'roll, et son nom est Bruce Springsteen¹. »

Sans grande surprise, la maison de disques saisit la balle au bond et, avec son manque de finesse habituel, simplifia la formule². Aucune importance. Grâce à cet article, les dés étaient jetés et Landau avait rejoint le camp de Springsteen. Les deux hommes se mirent à traîner ensemble. Springsteen avait eu des rapports compliqués avec son propre père – ses parents étaient partis refaire leur vie sur la côte ouest – et Landau avait ces quelques années de plus et une éducation universitaire qui lui permettaient de devenir son mentor. Landau estimait que Springsteen était taillé pour devenir la vraie rock star que lui-même ne serait jamais, quoi qu'il fasse.

L'autre catégorie dont le soutien faisait espérer que Springsteen allait sortir des rangs des seconds couteaux était les femmes qui venaient à ses concerts. Elles fondaient devant son numéro de dur au cœur tendre, qui leur permettait de continuer à écouter du rock à l'âge adulte. L'un des rares journalistes à le remarquer fut Paul Williams, qui taquina le chanteur : « À New York, on m'a raconté que t'étais devenu un véritable sex-symbol. » Il lui rapporta ensuite ce qu'une amie lui avait confié : « Ça fait des années que les femmes de vingt-six ans n'ont rien eu à se mettre sous la dent. Une amie m'a dit : "Il sait que tu sais qu'il sait ce qu'il fait." » Springsteen tenta de botter en touche en parlant des « énergies différentes » qui se libéraient sur scène, bien qu'il ait su exactement où Williams voulait en venir. À l'image du comédien de vaudeville Bert Lahr, qui avait passé la majeure partie de sa jeune carrière à se contenter d'observer le public, chaque interaction avec les spectateurs renfermait un enseignement pour Springsteen. L'une de ses meilleures intuitions était la suivante : si vous arriviez à mettre les femmes de votre côté, les hommes les imiteraient très rapidement. Il dégageait déjà une virilité légèrement meurtrie qui n'en était que plus forte si on ne la mentionnait pas. Comme les critiques rock principalement masculins, les femmes dans le public le dévoraient du regard, espérant qu'il ravive la flamme

qu'elles avaient perdue. L'article de Landau s'intitulait « Growing Young with Rock & Roll³ ».

En 1974, Springsteen habitait une petite maison miteuse à deux chambres au 7 1/2 West End Court à Long Branch, New Jersey, sur la côte, au nord d'Asbury Park. Il vivait dans un confort rudimentaire. Il y avait un vieux canapé récupéré dans une allée ; un piano Æolian antédiluvien dans la pièce côté rue ; un lit et un vieux tourne-disque posé sur une table à côté de lui. Chaque soir, il s'endormait au son des chefs-d'œuvre de Roy Orbison, Phil Spector ou Duane Eddy, espérant se réveiller en étant capable d'écrire une chanson aussi emblématique que « Running Scared », « Be My Baby » et « Rebel Rouser ».

Il pensait avoir trouvé un embryon de chanson suffisamment à la page pour faire la différence en 1974, et à la facture suffisamment classique pour se faire une place aux côtés des hits des *fifties* qui rythmaient la bande originale d'*American Graffiti*, qui venait de sortir. Cette chanson était à la fois une description et une célébration du besoin viscéral de mouvement des jeunes Américains. Elle allait le métamorphoser en un artiste qui transcenderait la somme de ses influences. Il retravailla son texte inlassablement, tentant d'y mettre tout ce qu'il avait en lui tout en conservant la simplicité qui lui permettrait de devenir un hit. Landau lui avait conseillé d'étudier les grands films. Springsteen était particulièrement sensible la manière dont les films de série B parvenaient à s'emparer de l'imagination tout en gardant une légèreté de propos. Autre composition de la même période, « Thunder Road » tirait son nom d'un vieux film de Robert Mitchum et s'ouvrait sur des paroles tout droit sorties d'un scénario de cinéma. Par moments, les paroles dévoilaient les enjeux qui pesaient sur lui. « *We've got one last chance to make it real*⁴ » faisait visiblement référence aux jeunes protagonistes innocents de la chanson, mais aussi à quelqu'un qui n'était plus si jeune et tentait d'écrire un titre qui dissiperait ses propres doutes. Il priait aussi qu'elle devienne ce Graal dont la poursuite fait pardonner tous les péchés de goût et tous les plagiats, ce mirage qui se dérobe sans cesse pour lequel tous les artistes, quelles que soient leurs prétentions, leur origine ou leur coupe de cheveux, étaient prêts à vendre tout ce qu'ils possédaient : un vrai hit.

La chanson s'appelait « Born to Run ». Il fallut près de six mois à Bruce Springsteen pour l'écrire et l'enregistrer. Avec son manager et

producteur Mike Appel, il avait réservé des séances pour le mois d'août dans un studio situé à Blauvelt, un lieu improbable au nord de New York. La piste de base fut posée en un clin d'œil. La batterie étourdissante était tenue par Ernest « Boom » Carter. Ce fut sa seule session d'enregistrement avec Springsteen. Les claviers qui insufflaient le lyrisme de la chanson étaient assurés par David Sancious, qui quitta le groupe peu après. Ils passèrent des mois en studio, empilant les pistes de guitares, de claviers, de chœurs et même d'instruments à cordes. À ce stade, la chanson était devenue aussi luxuriante qu'une production de Phil Spector. À certains égards, elle ressemblait à un chef-d'œuvre oublié qui attendait d'être découvert depuis des décennies. C'était le son de la jeunesse perdue. Le morceau était si dense que lorsque Springsteen le fit écouter à son vieil ami et guitariste Steve Van Zandt, celui-ci ne remarqua pas que la dernière note du riff principal revenait en mode majeur – un choix délibéré. Springsteen la réenregistra pour bien se faire comprendre. Ils la firent écouter à la maison de disques, qui leur suggéra sans surprise de mettre la voix plus en avant. Ils tentèrent le coup mais se rendirent compte qu'ils sacrifiaient l'énergie prodigieuse de la piste originale.

Ils étaient si enthousiastes qu'ils commirent une grossière erreur en diffusant la chanson *via* les radios universitaires, si bien qu'elle avait perdu tout son lustre quand le reste de l'album fut achevé à l'été 1975. Elle finit par devenir un hit, certes pas aussi énorme que « Pretty Woman », « Be My Baby » ou toute autre chanson qui l'avait inspirée, mais c'était à bien des égards un hit d'un genre inédit qui resterait gravé dans les mémoires des années durant.

Dans sa critique du concert de Springsteen, Landau déclarait que « chaque geste, chaque syllabe ajoute quelque chose à son objectif ultime – libérer notre esprit pendant qu'il libère le sien en mettant son âme à nu à travers la musique ». En lisant et relisant ces mots, comme il le fit à coup sûr, Springsteen subit probablement une métamorphose. Ces mots lui disaient qui il était, ce qu'il inspirait déjà au public, et dévoilaient les exploits qu'il pouvait accomplir. Ils offraient à la rock star la plus consciente d'elle-même une forme de validation. Il s'était attiré un autre type d'approbation grâce à une chanson de quatre minutes et demie qu'il venait d'achever après des mois de travail acharné. « Born to Run » justifiait à elle seule l'article de Landau. À présent, Springsteen allait devoir se montrer à la hauteur

de sa chanson.

À la sortie de l'album, Springsteen s'est fameusement retrouvé la même semaine en couverture de *Time* et de *Newsweek*, du jamais-vu pour un relatif inconnu. À cette époque, la presse grand public se faisait à peine à l'idée de parler de genres musicaux plus bruyants que la moyenne et préférait traiter le sujet sous l'angle du phénomène culturel. Le titre en couverture de *Newsweek* promettait d'offrir un aperçu de « la création d'une rock star⁵ ». Il ne pouvait pas viser plus juste : il s'agissait d'un processus et non d'un hasard providentiel. Alors voilà, il était devenu une rock star. Cette attention braquée sur lui le terrifiait, parce qu'il savait ce qu'on attendait d'une rock star. Ce rôle n'était pas un projet artistique, mais un devoir sacré. Il voulait développer ce qu'il avait vu chez Roy Orbison, les Beatles, Bob Dylan et Creedence Clearwater Revival. Il voulait être capable de tout raconter. Englober la politique et les histoires d'amour, les catastrophes et la fête, les sermons et le sexe. Sa vision de la rock star était perchée sur les épaules de toutes celles qui l'avaient précédée.

Springsteen se prélassait au bord de la piscine du Sunset Marquis à Hollywood quand il découvrit la couverture des deux magazines. Vingt ans avaient passé depuis « Tutti Frutti » et l'invention de la rock star par Little Richard. À présent, le rôle engageait des responsabilités bien plus lourdes. Des années plus tard, il se remémora ses impressions. « Il fallait simplement que je sois assez bon, aussi bon que je pensais l'être, pour que tout ça ait un sens. »

PLAYLIST 1974

Steve Miller Band, « The Joker »
Joni Mitchell, *Court and Spark*
Van Morrison, *It's Too Late to Stop Now*
David Bowie, *Diamond Dogs*
The Beach Boys, *Endless Summer*
Neil Young, *On The Beach*
Jackson Browne, *Late for The Sky*
Gram Parsons, *Grievous Angel*
Bob Dylan, *Planet Waves*
The Eagles, *On The Border*

1. « *I saw rock and roll future and its name is Bruce Springsteen.* »
2. « *I have seen the future of rock'n'roll and his name is Bruce Springsteen.* »
3. « Rajeunir avec le rock'n'roll. »
4. « C'est notre dernière chance pour que ça devienne réalité. »
5. « Making of a Rock Star », *Newsweek*, 27 octobre 1975.

18 JUILLET 1975 THE LYCEUM, LONDRES UN PROPHÈTE HORS DE SON PAYS

Si l'on se fie à la plupart des livres sur l'histoire du rock, qui ont commencé à se multiplier quand le genre a entamé sa troisième décennie, 1975 a été une année morose sur le front musical. À l'époque, on avait plutôt l'impression du contraire.

En 1975, je travaillais comme disquaire dans le West End de Londres. Chaque semaine apportait généralement son lot d'événements. En janvier était sorti *Blood on The Tracks* de Bob Dylan, largement considéré comme un retour en grâce. En février, il y avait eu *Rock'n'Roll* de John Lennon, album en forme d'hommage révérencieux à la musique qui l'avait influencé vingt ans plus tôt, réalisé pour régler une dette envers l'éditeur véreux Morris Levy qui l'accusait d'avoir plagié des paroles de Chuck Berry dans « Come Together ». Le même mois, Led Zeppelin avait sorti un double album comprenant « Kashmir » et « Trampled Under Foot », deux titres au moins aussi bons que tout ce qu'ils avaient fait par le passé, et David Bowie avait livré *Young Americans*, avec lequel il décrocherait son premier véritable hit aux États-Unis. En été débarquèrent *Fleetwood Mac*, *Atlantic Crossing* de Rod Stewart, *One of These Nights* des Eagles et *Still Crazy After All these Years* de Paul Simon, des albums qui laisseraient une trace bien plus durable que beaucoup d'autres. Si ces disques provenaient du versant le plus accessible de la pop, on pouvait largement compter sur *Tonight's the Night* de Neil Young, *Horses* de

Patti Smith et *The Hissing of Summer Lawns* de Joni Mitchell pour satisfaire ses envies de profondeur.

Steve et moi travaillions au HMV de Londres, qui était alors le plus grand magasin de disques au monde. En 1975, nous avons assisté à des concerts inoubliables. En janvier, la tournée *Warner Brothers Music Show* fit une escale en ville et nous étions allés la voir au Rainbow un dimanche après-midi. Les stars du jour étaient les Doobie Brothers, mais la majeure partie des deux mille spectateurs étaient venus pour la première partie, Little Feat, le groupe le plus apprécié des prescripteurs autoproclamés. Débarquant sur scène d'un pas mal assuré, épuisés par le décalage horaire, le jour le plus improbable de la semaine, et pensant qu'ils allaient expédier leur set en vitesse avant de regagner leur bus et laisser la place à leurs compagnons de label plus âgés, les six Californiens furent accueillis par un public surexcité avant même de jouer la moindre note. Une heure plus tard, au moment de leur troisième rappel, leur leader, Lowell George, contempla la foule en délire et secoua la tête en lançant : « Vous êtes complètement dingues. » Il avait traversé la moitié du globe convaincu que son groupe jouerait les seconds rôles, on ne le reconnaissait pas dans la rue, ses chansons ne passaient pas à la radio, la presse ne parlait pas de lui, et pourtant il était accueilli comme une rock star.

L'industrie du rock était à présent suffisamment développée pour se targuer de disposer d'assez de catégories où ranger aussi bien les artistes cultes que les superstars. Il y avait de la place pour une infinité de variantes de la rock star classique. En février, nous sommes allés voir la dernière date du *Naughty Rhythms Tour*, une affiche en forme de parodie des tournées collectives de la décennie précédente. Le dernier groupe à se produire était Dr Feelgood, un *beat group* délibérément rétro qui jouait comme s'il était resté bloqué à Hambourg en 1962. Allant et venant du fond à l'avant de la scène comme une souris mécanique, leur guitariste Wilko Johnson était une rock star d'un nouveau genre, destinée à un public suffisamment vieux pour saisir la plaisanterie. Il n'y avait rien dans Dr Feelgood qui ne soit pas référencé, ce qui faisait du groupe l'équivalent britannique du E Street Band de Bruce Springsteen (qui s'apprêtait enfin à sortir *Born to Run*). Cet aspect confirmait l'impression que le rock commençait à être victime d'une pénurie de nouvelles idoles, qu'il n'y avait plus autant d'artistes charismatiques et novateurs, d'inspireurs capables

d'écrire des chansons qu'on reprenait en chœur et de remplir des salles immenses.

Le jeudi 18 juillet, après avoir descendu deux pintes de Young's au Marquess of Anglesey à Bow Street, près de Covent Garden, Steve et moi avons traversé la rue, présenté nos billets, traversé la foule, et avons assisté au meilleur concert de toute notre vie. Le studio mobile des Rolling Stones était stationné devant la salle : les concerts étaient enregistrés en vue d'un album dont le titre annonçait clairement la couleur : *Live !*

Comme la plupart des meilleures salles où assister à des concerts de musique amplifiée, le Lyceum ne se destinait pas initialement à cette fonction. À l'époque victorienne, on allait y voir des pièces de Shakespeare ; durant l'âge d'or de ces formations, on y écoutait des orchestres de bal. Ce soir-là, le *show* se situait au carrefour des cultures élitistes et populaires. Les sièges avaient été retirés, une excellente initiative étant donné qu'il était impossible de rester immobile en écoutant Bob Marley. Le public était un mélange inhabituel de fans de rock curieux, de *rude boys* imprévisibles, de Londoniens branchés et d'Africains plus âgés. Si la musique parlait d'unité et de transcendance, la foule dégageait une aura menaçante, comme dans la plupart des concerts à l'époque où l'ambiance pouvait dégénérer en un clin d'œil. Cette musique exprimait une urgence bien plus palpable que tout ce qu'on entendait d'habitude. On la sentait dans les titres de chansons comme « Burnin' and Lootin' » [brûler et piller], « Them Belly Full (But We Hungry) » [leurs ventres sont pleins (mais nous mourons de faim)] et « Get Up, Stand Up » [lève-toi et résiste]. On la sentait dans les paroles : des mots graves, impitoyables, sévères – « *hypocrites* », « *tribulation* », « *curfew* » [couvre-feu], « *brutalization* » et « *sufferation* ». On la sentait dans la section rythmique, qui semblait transformer la musique en un souffle torride qui balayait le Lyceum. On la sentait chez Marley, piétinant sur place comme un leader de guérilla, agitant ses dreadlocks, comme en lévitation sous la lumière aveuglante des projecteurs. Ce soir-là, le plan de Chris Blackwell avait fonctionné à la perfection. Le patron d'Island Records cherchait à transformer un genre musical que les élitistes ne trouvaient bon qu'à produire des hits fantaisistes et faire danser les skinheads en un mouvement de pure rébellion et, par la même occasion, à faire de Bob Marley la première rock star du tiers-

monde.

Certains prétendent qu'Elvis était la créature de Sam Phillips, que ce dernier était à la recherche d'un jeune Blanc capable d'imiter le style des Noirs et qu'il savait qu'il ferait fortune en le trouvant. Cette idée l'avait peut-être effleuré, mais bien d'autres choses durent lui traverser l'esprit quand il s'est retrouvé avec un hit colossal entre les mains et qu'il s'est demandé combien de temps il pourrait s'y accrocher avant de devoir le céder à plus gros que lui. Rares sont les grands projets qui parviennent à survivre au premier contact avec l'ennemi, aussi bien dans le show-business qu'en temps de guerre.

Aux yeux de la plupart des Anglais, les Antilles de l'après-guerre étaient un archipel paradisiaque d'où provenaient les meilleurs joueurs de cricket du monde et une grande partie des chauffeurs de bus et des porteurs de bagages londoniens, arrivés dans la capitale dans les années cinquante et soixante à la recherche d'une nouvelle vie. Intelligent, affable, séduisant, Chris Blackwell était un jeune homme bien connecté issu de la classe dirigeante blanche jamaïcaine qui avait prospéré en profitant d'un système esclavagiste plus brutal que son équivalent américain à la même époque. Blackwell fonda Island Records pour vendre les produits d'une industrie musicale jamaïcaine limitée mais dynamique à la diaspora caribéenne émigrée à Londres. Persuadé que l'on pouvait fabriquer des talents, il découvrit Millie Small, quinze ans, et devint son tuteur légal afin de l'amener en Angleterre. Elle y reçut des cours de diction et de présentation avant d'enregistrer « My Boy Lollipop » à Forest Hill, dans l'est de Londres. Ce tube énorme permit à Blackwell de faire d'Island le premier label indépendant britannique et de le mettre en bonne place pour profiter de l'engouement pour les albums rock entre la fin des années soixante et le début des années soixante-dix. Fort de sa réussite avec King Crimson, Emerson, Lake & Palmer et Free, le producteur avait un certain don pour fourguer des disques aux hippies. Quand il signa les Wailers en 1972, il n'avait pas pour projet de vendre leurs disques au public jamaïcain basé à Londres, qui connaissait déjà les hits qu'ils décrochaient dans les Caraïbes, mais aux étudiants blancs d'Europe et des États-Unis. On l'avait prévenu : il était de notoriété publique en Jamaïque que les Wailers étaient des fauteurs de troubles. Marley, Bunny Livingston et Peter Tosh se disputaient constamment la barre dans la tour de commandement. Ils avaient conclu des accords tacites

avec toutes les maisons de disques d'un *music-business* jamaïcain notoirement laxiste, et ne faisaient plus confiance à personne. Leur religion rasta les poussait à considérer toute transaction commerciale comme étant l'œuvre du diable et les obligeait à passer le plus clair de leur temps nimbés dans des volutes de marijuana, et ils s'exprimaient dans un patois que seuls les rares initiés pouvaient comprendre.

Blackwell ne perdit pas son temps à essayer de les faire changer. Il finança l'enregistrement d'un album entier en Jamaïque et ils lui envoyèrent les bandes à Londres, où il délaya leur son avec des instruments qui ne heurteraient pas les oreilles des fans de rock. Il ôta un morceau pour obtenir un LP de neuf chansons, à l'image de tous les albums rock dignes de ce nom. Puis il fit flamber le budget en dotant *Catch a Fire* d'une pochette en forme de briquet, un choix annonçant que pour la première fois, on témoignait à ce genre musical le même respect qu'au rock progressiste de King Crimson ou à l'art rock de Roxy Music. Ils entamèrent une tournée internationale afin de promouvoir l'album, mais Bunny Livingston, moins enthousiaste que ses congénères, fut congédié. Après l'album suivant, *Burnin'*, ce fut au tour du bouillant Peter Tosh de prendre la porte. Quand *Natty Dread* sortit à la fin 1974, il était attribué à Bob Marley and The Wailers et la pochette montrait une peinture du chanteur en super-héros au visage lisse, comme un personnage de *comics*. Blackwell voulait faire de lui la première rock star du reggae.

Sur la scène du Lyceum, les Wailers s'alignèrent devant un portrait de Hailé Sélassié, l'empereur d'Éthiopie récemment déposé, vénéré par les rastas qui le considéraient comme l'incarnation du fils de Dieu. La section rythmique d'Aston et Carlton Barrett produisait un *groove* si assuré qu'on pouvait déposer son verre dessus. Le guitariste américain Al Anderson décochait des *leads* phosphorescents ; les I-Threes, qui comprenaient l'épouse de Marley, Rita, laquelle avait jugé que sa présence sur la tournée permettrait de refréner la fâcheuse tendance de son mari à répandre sa semence comme un monarque, entonnaient chaque parole en écho, tandis que Marley, dans l'œil du cyclone, atteignait toutes ses cibles, bien qu'il ait semblé plongé dans un abandon proche de la transe. À ce jour, je n'ai jamais vu de meilleur concert.

C'était le truc de Marley. Il était animé par une force incomparable. Quelque chose dans son enfance, peut-être à l'époque

où ses camarades s'en prenaient à lui parce que son père était capitaine dans l'armée britannique, lui avait inculqué le sens de la discipline nécessaire pour diriger un groupe et lui faire donner le meilleur de lui-même sans effort apparent. Il avait un talent inné pour les mélodies accrocheuses et un certain sens de la formule. Comme Chris Blackwell put s'en rendre compte, sa voix avait la fréquence parfaite pour la radio, une prédisposition qui en faisait un génie du format long, mais aussi des *singles* à succès, dont l'un des premiers fut la version de « No Woman No Cry » enregistrée au Lyceum ce soir-là.

Dans la petite île en ébullition qu'était la Jamaïque, c'était un géant courtisé par les politiciens, adulé des femmes qui accouraient vers lui sur un simple claquement de doigts, méprisant les biens matériels sans que cela ne l'empêche de vouloir acheter une nouvelle BMW sous prétexte que les initiales signifiaient « Bob Marley and The Wailers », et dont le patronage était très convoité par les autres musiciens de l'île. C'était un joueur. Et ses paris allaient se révéler terriblement dangereux.

Steve et moi sommes rentrés du Lyceum électrisés. Pendant des jours, nous n'avons pas pu nous ôter ces chansons de la tête. Leurs messages bibliques s'étaient gravés dans notre conscience à travers des mélodies entêtantes mêlant urgence politique et rythmes élastiques promettant une apothéose à venir. Nous avons aussi l'impression exceptionnelle d'avoir assisté à un moment historique, un événement dont nous avons saisi toute l'importance. Nous n'avions jamais entendu du reggae joué avec une lourdeur aussi divine, nous n'avions jamais vu une figure semblant surgir d'Israël pour châtier les injustes, nous n'avions jamais vu autant de messages portés par des chansons aussi mémorables. Bob Marley n'était pas simplement une star du reggae, mais la rock star la plus importante depuis que Bob Dylan s'était mis à l'électricité.

Un mois à peine après le concert au Lyceum, alors que Marley était rentré en Jamaïque, Addis-Abeba annonça la mort de Hailé Sélassié. Renversé un an plus tôt par un coup d'État, l'ancien dirigeant éthiopien croupissait dans une prison. Ses geôliers ne s'étaient probablement pas donné la peine de porter secours à ce vieil homme gênant. Grâce à Marley et d'autres musiciens jamaïcains, la renommée de Sélassié allait croître durant les années qui suivirent sa mort. Pour Marley, dont la religion faisait du vieux chef d'État un dieu vivant, la

mort n'était pas une fin. On retrouvait cet état d'esprit dans « Jah Live », le single incisif qu'il s'empressa d'enregistrer et de sortir quand il apprit la nouvelle de sa mort. La chanson promettait qu'une fois les ennemis vaincus, Sélassié se relèverait d'entre les morts – personne n'avait envie de rire.

PLAYLIST 1975

10 cc, « I'm Not in Love »

Bob Marley and The Wailers, *Live !*

Bruce Springsteen, *Born to Run*

Bob Dylan, *Blood on the Tracks*

Neil Young, *Tonight's the Night*

Patti Smith, *Horses*

Joni Mitchell, *The Hissing of Summer Lawns*

Led Zeppelin, *Physical Graffiti*

David Bowie, *Young Americans*

Dr Feelgood, *Malpractice*

4 JUILLET 1976 TAMPA, FLORIDE LE FACTEUR X

En 1970, Peter Green quitta Fleetwood Mac, le groupe qu'il avait fondé en 1967. Il abandonna la vie de rock star pour se reconvertir en fossoyeur et refusa de toucher sa part des royalties de son groupe – un choix sans grandes conséquences au début des années soixante-dix, une époque où les finances de la quasi-totalité des groupes étaient invariablement dans le rouge. Les choses se compliquèrent vers 1975 avec le carton plein de *Fleetwood Mac*, le premier album réalisé par ses vieux amis Mick Fleetwood et John et Christine McVie après l'arrivée de leurs nouvelles recrues, le duo américain Lindsey Buckingham et Stevie Nicks. Surnommé l'« album blanc » par le groupe, ce disque fut à l'époque la meilleure vente de l'histoire de Warner Brothers Records et fit décoller les autres albums de Fleetwood Mac, si bien que Green recevait toujours des royalties. Cet afflux de cash le rendit tellement furieux qu'il alla chez son comptable exposer son cas armé d'un fusil à pompe, au cas où il ne se ferait pas bien comprendre. Pour son bien et celui de son comptable, Green fut envoyé à l'hôpital psychiatrique.

Au début des années soixante-dix, tous les musiciens aux avant-postes de Fleetwood Mac avaient subi des mésaventures dont ils ne se remettraient probablement jamais. Green et son confrère guitariste Danny Kirwan souffraient de troubles psychiques provoqués selon certains par un mauvais acide à Munich. Avant un concert en Californie, l'autre guitariste, le sympathique Jeremy Spencer, était parti se promener, avait rejoint les Enfants de Dieu et n'était jamais

revenu.

Mais là où les différents *frontmen* tombaient au combat de diverses manières, les deux hommes qui formaient la section rythmique et dont les deux noms formaient celui du groupe, continuaient envers et contre tout, assurant eux-mêmes le management et recrutant différents musiciens au chant et à la guitare. Cette forme de *leadership* opérée depuis les lignes arrière était inédite, le rôle revenant d'habitude aux personnalités les plus extraverties. Fleetwood et McVie étaient en veine avec leurs nouvelles recrues. Un ingénieur du son leur avait présenté le duo Buckingham-Nicks, couple à la ville. Ils étaient jeunes et beaux, ils chantaient et composaient des chansons. Avant de fusionner les deux groupes, on demanda à Christine McVie si elle ne craignait pas de se faire voler la vedette par une fille plus jeune qu'elle. Cette question préfigurait déjà les psychodrames qui allaient se jouer au sein du groupe. Tous les grands groupes ressemblent de près ou de loin à une famille. Les intrigues amoureuses au sein de Fleetwood Mac étaient dignes d'une dynastie royale.

Ces difficultés éclatèrent au grand jour en février 1976, quand Fleetwood Mac entra en studio pour enregistrer une suite à l'album qui l'avait révélé. Ce disque devait satisfaire la maison de disques et tous ses dirigeants. L'enregistrement d'un album est une activité qui dévore le temps et le budget qui lui sont alloués. Quand les Beatles avaient sorti *Sgt Pepper's Lonely Hearts Club Band* en 1967, leurs attachés de presse avaient souligné qu'ils avaient passé sept cents heures en studio – du jamais-vu à l'époque. Si les vrais chiffres étaient moindres, c'était toutefois plus de temps qu'ils n'avaient consacré à leurs albums précédents, à une époque où la quête de la perfection était soumise à certaines limites. En 1976, la perfection rapportait tellement qu'elle semblait valoir toutes les peines.

Chez Fleetwood Mac, ces difficultés allaient se transformer en calvaire. Les cinq membres du groupe disposaient du même pouvoir de décision. Bien qu'ils soient membres permanents, Fleetwood et McVie n'écrivaient pas les chansons et devaient fournir très tôt les bases rythmiques des morceaux. Au milieu des années soixante-dix, la simple tâche d'obtenir un son de batterie sortant du lot pouvait prendre des jours entiers, le batteur frappant inlassablement une caisse claire ou un tom-tom pendant que les ingénieurs du son essayaient différents placements de micro et différents types d'écho.

Ils devaient fournir le squelette sur lequel les autres plaqueraient leur contribution, mais préféraient naturellement retarder leur décision finale jusqu'à ce qu'ils entendent les parties vocales qui arrivaient parfois beaucoup plus tard, l'un ou l'autre compositeur ne les ayant pas terminées ou refusant de les partager. « Ils n'avaient rien à nous donner parce que les paroles étaient déjà dans la pièce, c'était ça, le problème », se remémora Fleetwood.

Les chansons flottaient déjà dans le studio parce que les trois personnes censées les écrire avaient des soucis : chacune venait de rompre avec un autre membre du groupe. Christine McVie, qui s'était mariée à John à la demande de sa mère mourante, avait récemment déclaré que leur mariage battait de l'aile et couchait à présent avec le grand et séduisant éclairagiste du groupe. McVie se consolait comme il pouvait, passant une année entière sur un yacht payé par les royalties de *Fleetwood Mac* et courtisant une Linda Ronstadt au sommet de sa beauté, sur le point de faire la première de ses nombreuses apparitions en petite tenue en couverture de *Rolling Stone*.

À l'époque où Nicks et Buckingham jouaient dans Fritz, le groupe avait conclu un marché : aucun des hommes ne coucherait avec la chanteuse pour ne pas risquer de dissoudre la formation. Dès qu'ils la quittèrent pour fonder un duo, Buckingham et Nicks se mirent en couple. Au début de l'enregistrement de *Rumours*, le nouvel album de Fleetwood Mac, ils se séparèrent. Le fait qu'ils habitent ensemble exacerbait les tensions générées par la promiscuité du studio. Ils ne pouvaient pas relâcher la pression à la fin de la séance et chacun était maladivement jaloux de l'autre.

Tous ces déboires sentimentaux avaient l'avantage de générer une quantité d'idées de chansons comme s'ils avaient été des adolescents au cœur brisé devant leur premier recueil de poèmes. Le problème, c'est que la première personne à qui ils chantaient leurs compositions était bien souvent celle qui les avait inspirées. Écrit par Christine, « Don't Stop » parlait de John, « Oh Daddy » de Mick et sa femme Jenny, et « You Make Loving Fun » de son amant éclairagiste (qui fut rapidement congédié). Hymne du groupe, « The Chain » resta à l'état d'instrumental jusqu'aux dernières minutes de son enregistrement. Lindsey écrivit « Go Your Own Way » au sujet de Stevie. Vexée par le passage qui lui reprochait de vouloir « faire ses bagages et se maquer » (« *packing up and shacking up* »), elle riposta avec « Silver Springs ».

Elle fut furieuse quand ce titre fut écarté de la version finale de l'album. Le morceau figura néanmoins en face B du premier single, « Go Your Own Way », si bien que ce portrait de son ex rapporta autant à Nicks que la chanson de rupture de ce dernier.

Le cinquième membre du groupe, le batteur et manager Mick Fleetwood, tentait tant bien que mal de sauver son mariage. Sa femme, Jenny, était la sœur de Pattie Boyd, elle-même mariée à George Harrison. Elle avait accompagné les Beatles et le Maharishi à Rishikesh. La nouvelle stature du groupe l'obligeait à l'accompagner à de nombreux événements officiels. Elle tenait le coup grâce à l'alcool et à la cocaïne tout en parvenant à se lever le matin pour s'occuper de ses enfants. Lessivée, elle divorça de Mick et emménagea dans le Surrey, non loin de la propriété où Pattie vivait désormais avec Eric Clapton dans le même désespoir doré. Au bout de deux mois, elle revint à Los Angeles, où Fleetwood et elle se remarièrent pour assurer le statut d'immigrants à leurs enfants avant de divorcer à nouveau.

Fleetwood Mac avait commencé l'enregistrement en février, dans un studio haut de gamme situé à Sausalito, au nord de San Francisco. Le Record Plant offrait le summum du confort à une nouvelle espèce de stars aux ambitions démesurées et au goût très prononcé pour le luxe. Le studio disposait d'un jacuzzi, d'un distributeur de bières Coors à vingt-cinq cents la canette, d'une villa extérieure où le groupe pouvait loger pendant l'enregistrement, et d'un studio conçu spécialement pour Sly Stone baptisé « The Pit » [le puits] qui permettait aux ingénieurs du son de travailler au centre de la pièce, entourés par les musiciens et les haut-parleurs. Stevie Nicks s'y réfugia et y jeta les bases de « Dreams » en quinze minutes. Les sessions furent éprouvantes : les trois pianos à queue se désaccordaient en permanence ; le studio coûtait 135 dollars de l'heure ; ils accumulèrent trois mille heures d'enregistrement au cours desquelles ils endommagèrent les bandes master à force de les écouter et de les rembobiner et durent se résigner à n'en conserver que les pistes rythmiques de base. L'enregistrement était censé être bouclé en neuf semaines. Il finit par durer près d'un an.

Ce retard était en partie dû aux goûts des musiciens, qui s'étaient embourgeoisés avec le succès. Les membres originaux avaient tous dépassé la trentaine, contrairement à Buckingham et Nicks. Aucune des deux factions ne se rendait compte que boire du cognac en studio

pouvait être contre-productif. Ils comptaient aussi sur la cocaïne pour arriver au bout des sessions. (En concert, entre chaque morceau, un *roadie* circulait parmi les musiciens avec un plateau d'argent rempli de bouchons de poudre blanche pour ceux qui avaient besoin d'un remontant.) Cette mauvaise habitude avait un effet détestable : convaincus que la prise qu'ils venaient d'enregistrer était parfaite, ils déchantaient bien vite quand, sobres, ils la réécoutaient le lendemain. Forts de leur succès massif, on se pliait à toutes leurs exigences. Nicks, en particulier, se mit à jouer les divas, et débarquait chaque jour au studio dans une nouvelle tenue comme pour monter sur scène, accompagnée de son caniche.

La maison de disques n'était pas en position de leur demander d'accélérer la cadence : le manager du groupe était aussi son batteur et ne voulait rien entendre. La moindre décision artistique liée à *Rumours* était prise collectivement par le groupe et son producteur et ingénieur du son. John McVie proposa le titre de l'album. Au moment de réaliser la pochette, ils firent appel à un vieil ami hippie. Il réalisa un cliché improbable montrant le batteur de deux mètres et la chanteuse d'un mètre cinquante-cinq dans des poses de ballet, une paire de boules en bois suspendue entre les jambes de Fleetwood. Même les plus respectés des auteurs et des acteurs n'avaient pas autant de contrôle sur un aspect aussi crucial de la production. On accordait une confiance aveugle aux rock stars.

L'une de leurs dernières obligations de 1976 était une séance photo pour la couverture de *Rolling Stone*. Cet exercice était devenu aussi essentiel que l'enregistrement d'une chanson. Autrefois l'organe de presse officiel de la scène alternative, *Rolling Stone* s'apprêtait à quitter San Francisco pour relocaliser ses bureaux à New York afin de se rapprocher de ses vrais clients – les agences qui achetaient des encarts publicitaires en couleur pour les marques de cigarettes, d'alcool et de voitures visant un lectorat trentenaire qui dépensait sans compter. Dans le même temps, la ligne éditoriale du magazine avait monté en gamme pour offrir un contenu plus attrayant. Les photographes étaient plus célèbres, si bien qu'ils charriaient avec eux leur cortège habituel de stylistes, maquilleurs, coiffeurs et quantité d'autres virtuoses des arts de la vanité pour s'assurer que leurs sujets aient l'air à la fois confortablement riches et à la pointe de la mode : songez à *Black and Blue* des Rolling Stones, Peter Frampton et sa

poitrine luisante sur la pochette de son album *live*, Rod Stewart exhibant comme un trophée sa petite amie Britt Ekland lovée contre lui. Le portrait de groupe des membres de Fleetwood Mac, allongés dans d'onéreux draps de soie, Fleetwood le bras autour de Nicks (une pose prémonitoire), Buckingham et Christine McVie blottis l'un contre l'autre, et l'ex-mari de cette dernière la tête à l'envers, feuilletant un magazine, annonçait ce dont le marché se doutait déjà : non seulement ce groupe vous offrait des hits calibrés pour la radio à la perfection cristalline, mais il incarnait aussi une famille de substitution dont vous pouviez suivre les histoires de cœur.

Si les talents au sein de Fleetwood Mac étaient équitablement répartis – Buckingham était l'avant-gardiste musical, Christine avait peut-être la meilleure voix naturelle, Mick et John assuraient la direction musicale et logistique –, Stevie Nicks attirait tous les regards et portait les autres membres du groupe. En studio, elle risquait de se faire distancer parce qu'elle était la seule à ne jouer d'aucun instrument, mais sur scène, c'était une tout autre histoire. Avec un tambourin pour seul instrument – soigneusement recouvert de ruban adhésif pour s'assurer qu'on le voie sans l'entendre –, elle pouvait agir comme le point focal du groupe, une mission qu'elle prenait avec autant de sérieux que si elle avait été un guitariste *lead*. De près, on admirait ses yeux de biche, sa moue boudeuse et angélique, sa coiffure à la Farah Fawcett et son teint immaculé de la fille que vous n'oseriez jamais inviter au bal du lycée. De loin, elle se transformait en un brouillard de tissus vaporeux. Elle échappait à tous les stéréotypes de la chanteuse sexy, et pourtant, plongés dans l'obscurité, des milliers de jeunes hommes n'avaient d'yeux que pour elle. Beaucoup étaient prêts à escalader le plus escarpé des châteaux avec une rose entre les dents en échange d'un seul de ses regards en coin. Le personnage de scène de Stevie Nicks était une créature imaginaire aussi importante que ses chansons et sa présence vocale. Son jeu de scène apporta une contribution capitale à l'art de la gestuelle dans le rock.

Le 4 juillet 1976, les États-Unis célébraient le bicentenaire de leur indépendance. Fleetwood Mac interrompirent momentanément leur travail dans le dernier studio en date, où ils s'échinaient toujours à achever leur nouvel album, et partirent donner un concert au Tampa Stadium, en Floride. En ce jour ensoleillé, pour la modique somme de 12,50 dollars, le public pouvait s'offrir la crème de la nouvelle vogue

du moment, le soft rock, de Dan Fogelberg aux Eagles en passant par Loggins and Messina et Fleetwood Mac. Tous avaient vendu des tonnes d'albums, mais seule Stevie Nicks pouvait prétendre au titre de rock star.

Depuis le point de vue privilégié de sa batterie, Mick Fleetwood observait la foule alors que Stevie entonnait « Rhiannon », son titre phare. « Quand j'ai regardé le public, j'ai vu des rangées de fidèles de Stevie Nicks ; elles portaient de fines robes noires de sorcière, des chapeaux haut-de-forme, tout ce que Stevie avait incorporé à sa tenue de scène. » Ces fans formaient une famille : des milliers de filles ordinaires qui voyaient dans son look quelque chose de suffisamment aguicheur pour attirer les hommes et de suffisamment mystérieux pour les rembarquer sans ménagement. Cette tribu s'agrandirait encore au fil des années.

C'était une véritable métamorphose. Deux fêtes de l'Indépendance plus tôt, elle gagnait 1,50 dollar de l'heure en tant que serveuse chez Clementine's, un restaurant de Beverly Hills. Buckingham et Nicks avaient sorti un album chez Polydor avant d'être lâchés par leur label. Elle devait travailler pour subvenir à ses besoins. Elle avait fait ce choix pour permettre à Lindsey de rester à la maison et parfaire son jeu de guitare. Elle fut même engagée comme femme de ménage par leur producteur, Keith Olsen. Si elle avait accepté ces tâches bassement alimentaires, c'était parce qu'elle était bien décidée à retarder le jour où elle rentrerait chez ses parents pour reconnaître que son rêve de percer dans le show-business avait échoué.

À présent, elle n'avait plus de souci à se faire. Deux ans plus tard, Stevie Nicks faisait partie d'un groupe qui avait décroché un disque de platine et s'apprêtait à grimper bien plus haut. Elle faisait la couverture des magazines et était courtisée par le beau millionnaire des Eagles, Don Henley, qui ne manquait jamais une occasion de l'inviter à le rejoindre en jet privé ou de lui faire livrer des bouquets de fleurs et du matériel audio hors de prix en limousine alors qu'elle prenait son petit-déjeuner avec le groupe. Rien ne prouve qu'elle ne fait rien d'autre que de profiter de cette nouvelle attention. Glenn Frey se dit peut-être la même chose quand il croisa la jeune star montante dans la luxueuse propriété à flanc de canyon de Henley en 1976. Avec le nouveau désenchantement de celui qui s'était déjà hissé au sommet un an plus tôt, il ne put s'empêcher de se fendre d'une remarque

assassine : « Alors, pas trop gâtée ? »

PLAYLIST 1976

Queen, « Bohemian Rhapsody »

The Eagles, *Hotel California*

Peter Frampton, *Frampton Comes Alive !*

The Ramones, *Ramones*

Boz Scaggs, *Silk Degrees*

Rolling Stones, *Black and Blue*

The Isley Brothers, « Harvest for the World »

Tom Petty and The Heartbreakers, *Tom Petty and the Heartbreakers*

Eric Clapton, *No Reason to Cry*

The Runaways, *The Runaways*

1. Également connue sous le nom de Family International, cette secte fondée à Huntington Beach, Californie, est tristement célèbre pour les nombreuses accusations de proxénétisme, pédophilie et maltraitements dont elle a fait l'objet.

16 AOÛT 1977

GRACELAND, MEMPHIS

LA MORT FAIT VENDRE

Les filles qui partageaient le lit d'Elvis connaissaient la chanson. Elles devaient surveiller les apnées nocturnes dont il semblait souffrir. S'il restait trop longtemps dans la salle de bains, elles devaient frapper à la porte pour s'assurer que tout allait bien. Des membres de son entourage étaient sur place en permanence. D'autres employés, dont une infirmière assistant son médecin personnel, George Nichopoulos, que tout le monde appelait « Docteur Nick », vivaient dans un mobil-home derrière la maison. Mais les femmes qui dormaient avec lui étaient sa dernière ligne de défense contre sa plus grande peur : la solitude.

Dès son plus jeune âge, Elvis détestait dormir seul. Quand il devint célèbre, il n'y fut plus jamais obligé. Quand ses petites amies régulières n'étaient pas là, on lui amenait des femmes consentantes, généralement choisies par son ami de Memphis, le DJ George Klein. À Graceland, son entourage leur faisait un topo avant qu'elles n'entrent dans sa chambre. Celles qui avaient les ongles sales ou des opinions personnelles dépassaient rarement le rez-de-chaussée. Celles qui répondaient à ses critères recevaient une somme d'argent pour se conformer à son idéal de beauté : coiffures bouffantes, jolies tenues, tout ce qui pouvait suggérer l'innocence virginale, et des sous-vêtements blancs. Elvis aimait les femmes qui soignaient leur apparence. Leur fonction principale auprès de lui était de refléter sa splendeur. Personne ne prenait plus au sérieux le rôle du King que le

King lui-même.

En août 1977, il partageait son lit avec Ginger Alden, une ancienne Miss Sécurité routière. Elvis avait quarante-deux ans, Ginger vingt. Elle avait été introduite dans la cour de Presley comme première réserviste. Une fois qu'elle fut jugée à la hauteur, Elvis chargea son entourage de renvoyer Linda Thompson, sa petite amie officielle de l'année précédente. Alden eut droit à sa propre chambre dans la suite principale, le seul endroit de la cour d'Elvis où une relève semblait prévue.

La mère d'Elvis était morte en 1958 et sa femme l'avait quitté en 1972. Cinq ans plus tard, Elvis n'avait jamais été autant en mal d'affection. Comme un petit garçon, il suivait tout un rituel avant de se coucher. On lui lavait et séchait les cheveux, et des employés étaient payés pour lui faire la conversation, généralement sans prêter attention à la fille qui se trouvait dans son lit à ce moment-là. Jo Smith, la femme de son cousin Billy qui vivait dans l'un des mobile-homes à l'arrière de la propriété, était parfois sollicitée. Elle se souvient : « Les filles se contentaient de s'allonger et de sourire dans leur petit déshabillé. » Elle devait notamment leur expliquer qu'ils ne coucheraient pas ensemble, Elvis devant préserver « ses fluides corporels » en vue d'une tournée imminente.

Elvis avait un besoin impérieux de posséder les gens corps et âme. Il ne supportait pas l'idée qu'on puisse manquer de quelque chose qu'il ne pouvait pas offrir. En 1977, il convainquit même son dentiste de Palm Springs d'épouser sa fiancée, confiant la cérémonie à l'un de ses amis et se désignant lui-même comme témoin. Visiblement ému par l'événement, il annonça à Ginger son intention de l'épouser. À cette époque, il avait tout fait pour gagner l'affection de ses parents, allant jusqu'à proposer de payer leur imminente procédure de divorce. Comme beaucoup de proches des innombrables petites amies d'Elvis au fil des années, la mère de Ginger était très sensible à sa générosité. En mars, il accorda un prêt astronomique au Docteur Nick et en profita pour rédiger un nouveau testament. Il comptait emmener Ginger à Hawaii pour un bref séjour en amoureux. Les choses ne se passèrent pas exactement comme prévu : ils finirent par emmener trente personnes.

Ce mariage n'apportait pas grand-chose à Ginger. Elle n'était pas amoureuse d'Elvis, ne comptait pas finir ses jours dans cette prison

dorée, et faisait partie d'une génération différente pour qui 1977 était l'année de « I Feel Love » de Donna Summer, *Annie Hall* de Woody Allen et de l'arrivée de Bill Murray dans l'équipe de *Saturday Night Live*. Un monde inconnu pour Elvis. Ginger n'était cependant pas indifférente au battage médiatique dont elle faisait l'objet. Elvis voulait un mariage en grande pompe, à l'opposé de la cérémonie confidentielle qu'on lui avait imposée en 1967 pour son mariage avec sa première femme, Priscilla. Il comptait annoncer la nouvelle au cours de la série de dates programmées à partir de la mi-août et censées marquer un nouveau départ alors que rien ne le laissait présager. Il savait qu'il devait passer sous la barre des 90 kilos pour rentrer dans ses tenues de scène. Il s'était mis en tête de faire un régime – un régime exclusivement constitué de gelée.

Elvis était incapable d'imaginer une vie différente de celle qu'il s'était inventée. Quand Linda Thompson lui avait proposé contre toute attente d'abandonner le show-business pour partir s'installer dans une ferme, il avait répondu : « Pourquoi je ferais ça ? » De la même manière, quand l'un de ses gars laissa entendre que sortir avec des femmes de son âge pourrait lui faire du bien, il rétorqua : « Qu'est-ce qu'une femme de quarante-deux ans pourrait bien m'apporter ? » Tout ce qu'il devait corriger dans sa vie impliquait de renoncer à quelque chose. Mincir exigeait de maîtriser son appétit. Le mariage d'être fidèle. Il voulait se rapprocher de sa fille Lisa Marie mais trouvait qu'elle lui faisait perdre du temps. S'il arrêta les concerts, il n'aurait plus les fonds nécessaires au fonctionnement de la coûteuse opération que représentait le simple fait d'être Elvis. Il ne pouvait rien faire sans les prescriptions de somnifères du Docteur Nick, si bien qu'il lui demandait d'augmenter les doses. Là où la vraie solution à ses problèmes consistait à tout réduire, Elvis choisissait systématiquement d'avoir plus de tout.

Le soir du 16 août 1977, il avait avalé ses trois boîtes de cachets habituelles prescrites par le Docteur Nick. Au milieu de la nuit, alors qu'il s'apprêtait à se coucher, il appela le docteur en se plaignant d'un mal de dents à la suite d'une récente consultation chez le dentiste. Le Docteur Nick lui prescrivit six doses de Dilaudid, un puissant antidouleur généralement réservé aux malades du cancer en phase terminale. Ricky, son factotum personnel en service de nuit, fut envoyé les retirer à la pharmacie.

Certains proches d'Elvis avaient l'impression d'assister à un lent suicide. Quand, plus tôt dans l'année, il avait laissé tomber une session en studio à Nashville sans enregistrer la moindre partie vocale, mettant son incapacité à chanter sur le compte d'un problème de gorge, la plupart de ses musiciens étaient convaincus qu'ils ne travailleraient plus jamais avec lui. Linda Thompson était secrètement soulagée par leur rupture : elle savait qu'il ne changerait jamais et qu'il finirait certainement par se suicider. À cette période, le colonel Tom Parker, baissant momentanément sa garde, avait révélé à une poignée de fans britanniques que son artiste était devenu « incontrôlable ». Assistant à ses concerts à Vegas à la fin 1976, le journaliste Bill Burk, qui suivait Elvis pour le *Memphis Press-Scimitar* depuis vingt ans, écrivit : « On sort de la salle en se demandant quand la fin – qui sera peut-être brutale – va arriver et pourquoi le roi du rock'n'roll accepte de se ridiculiser en montant sur scène en étant aussi mal préparé. » Ceux qui, toujours plus rares, se préoccupaient vraiment d'Elvis Presley avaient l'impression qu'il fonçait droit dans le mur.

Et surtout, il y avait la parution imminente de ce que tout le monde à Graceland appelait « le livre ». Trois gardes du corps de Presley, limogés l'année précédente après des coupes budgétaires, avaient signé un contrat pour livrer leur témoignage. Intitulé *Elvis : What Happened ?* [Elvis, que s'est-il passé ?], l'ouvrage était annoncé avec l'argumentaire suivant : « Un fils dévoué. Un ami généreux. Un soldat modèle. Un *showman* de génie. Une idole adorée par des millions de fans. Tout le monde connaissait et chérissait cette image d'Elvis Presley. Sombre. Violent. Hanté par la mort. Drogué. Obsédé sexuel. Voici l'autre facette d'Elvis – racontée par trois compagnons de la première heure. »

Elvis comprenait ce qui l'attendait : un étalage sordide mais globalement fidèle de son intimité allait être jeté en pâture au public. Son plus grand secret était son absolue dépendance à la drogue. De tous les mensonges sur lesquels le mythe d'Elvis avait été bâti, le plus dévastateur concernait la drogue. Le fossé qui séparait l'image qu'il renvoyait à son public et la réalité de sa vie nocturne était suffisamment profond pour engloutir toute sa réputation. Ses prises de position publiques sur le sujet étaient en telle contradiction avec ses addictions qu'elles passaient pour une mauvaise blague. Quand en

1970 il avait réussi à décrocher une audience auprès du président Nixon à la Maison-Blanche, Presley avait assuré son commandant en chef de sa détermination à combattre les substances illégales. De plus, il avait presque menacé de ne pas quitter le Bureau ovale s'il ne recevait pas un badge officiel prouvant qu'il œuvrait pour le gouvernement contre le péril des stupéfiants. À présent, la vérité était en passe d'être étalée au grand jour. Par émissaire interposé, il avait offert 50 000 dollars à ses anciens employés s'ils annulaient la publication. Ceux-ci refusèrent, arguant que ces révélations publiques feraient massivement réagir et permettraient de sauver Elvis de lui-même.

Elvis se sentait trahi et anéanti en pensant aux dégâts que son image allait subir, une image de perfection si totale et absolue qu'il y croyait presque lui-même. Ces révélations allaient jeter la lumière sur la magie qui l'entourait depuis qu'il avait quitté son job de chauffeur routier. Ses fans de l'Amérique profonde ne lui pardonneraient pas ses problèmes de drogue. Au-delà de sa solitude, de sa méfiance envers son manager, de ce père qu'il n'aimait pas, de sa petite amie trop jeune pour lui, de l'accumulation de problèmes de santé et de son fichu excès de poids, il était désespéré à l'idée que tous ces gens qui l'avaient soutenu en lui témoignant de l'amour ces vingt dernières années, dont l'adulation avait éclairé sa route, risquaient à présent de le renier.

Comme toutes les superstars, Elvis naviguait entre des périodes d'assurance inébranlable et de doutes tétanisants, et s'attardait très rarement dans la zone intermédiaire qui est le propre du commun des mortels. Elvis avait toujours été vaniteux. C'était sa force motrice ; il comprenait la vanité. Maintenant qu'il constatait sa déchéance devant son miroir, il infligeait à son amour-propre une blessure qui ne se refermerait jamais. Il avait toujours fondé ses jugements sur l'apparence et savait pertinemment que ses fans faisaient la même chose. En concert, le seul instant décisif était son apparition sur scène, le moment où son public mesurait froidement les dégâts du temps et décidait s'il pouvait ou non les accepter. Il le voyait dans leurs yeux. Il était en plein naufrage et il le savait.

Il s'était embarqué dans une tournée virtuellement infinie qui s'arrêtait généralement dans des villes de second rang : Palm Beach, Johnson City, Savannah, Montgomery, et même Duluth, où Buddy

Holly s'était produit lors de son ultime tournée près de vingt ans plus tôt. On se posait des questions sur ce rituel qui paraissait si épuisant et exaspérant. Avait-il vraiment besoin d'argent ? On a toujours besoin d'argent. Les disques ne généraient plus autant de royalties qu'autrefois (en 1973, il avait vendu à RCA les droits de tous ses enregistrements pour la somme dérisoire de cinq millions de dollars) et ses dépenses ne cessaient d'augmenter. Ses revenus restaient considérables, mais étaient loin de parvenir à couvrir ses frais. Son train de vie était luxueux mais s'improvisait au jour le jour. Pour chaque dollar empoché par Elvis, le Colonel récupérait la même somme, pouvant ainsi financer sa dépendance malade au jeu. Mais lui aussi savait qu'il ne pourrait pas exploiter sa vache à lait éternellement. Il assistait de temps à autre à ses concerts ou recevait des messages des membres de l'entourage d'Elvis lui signalant que les *shows* étaient si mauvais que les promoteurs risquaient de ne plus accepter ses exigences financières. Alors il annulait quelques dates et Elvis repartait en avion à Memphis pour récupérer. Celui-ci parvenait à donner une poignée de spectacles convenables avant de livrer une prestation qui semblait venue d'une autre planète.

Avant de se coucher, à l'aube du 16 août à Memphis, Tennessee, Elvis assura son cousin Billy Smith que la tournée à venir, qui commençait le soir même dans le Maine, serait sa meilleure. Il n'y avait aucune raison d'y croire, mais Elvis insistait. Billy le laissa dans la chambre avec Ginger. Au bout d'un certain temps, Elvis n'arrivait toujours pas à dormir et annonça qu'il partait lire dans les toilettes.

Quand Ginger se réveilla, il était deux heures de l'après-midi et elle était seule dans le lit. Elle téléphona à une amie, se maquilla, et partit à la recherche d'Elvis. Quand elle ouvrit la porte de la salle de bain, Elvis était au sol, comme dans une position de prière. Son pantalon de pyjama était baissé jusqu'aux genoux. Il ne respirait plus. Par terre, à côté de lui, se trouvait sa lecture du moment : *The Scientific Search for the Face of Jesus*.

On contacta le Colonel dans le Maine, où son équipe et lui préparaient les deux dates d'Elvis. Quand on lui annonça la nouvelle, il eut un blanc de trente secondes, puis le forain endurci qu'il était prit les choses en main et donna ses ordres. L'avion qui conduisait le groupe depuis Los Angeles fut joint à Las Vegas et fit demi-tour. On informa les promoteurs que les concerts étaient annulés. Puis il

s'envola non pas pour Memphis, mais directement pour New York, où il rencontra des cadres de RCA, la maison de disques d'Elvis, ainsi que ses partenaires pour le *merchandising*. Le message adressé aux deux parties était clair : le roi est mort, vive le roi – préparez-vous à une demande sans précédent. (L'explosion des ventes qui s'ensuivit fut telle qu'une usine britannique de RCA en passe de fermer redémarra à pleine capacité.)

À son arrivée à Graceland le lendemain, le Colonel fit preuve d'un pragmatisme obstiné qui détonnait au milieu des larmes, des effusions, des efforts frénétiques déployés pour masquer ses traces personnelles et des luttes de positionnement de toute la famille élargie de Presley. (Quand le médecin légiste était arrivé le jour du décès, la salle de bains avait été nettoyée de fond en comble jusqu'au moindre cachet d'aspirine.) La présence de Parker en surprit quelques-uns. Personne ne se souvenait l'avoir jamais vu assister à des funérailles. Il prit le père d'Elvis à part et insista sur le fait qu'il fallait absolument protéger les droits sur la musique et l'image de son fils. C'était un moment critique, les requins de tout genre étaient prêts à attaquer. « Elvis n'est pas mort, déclara-t-il. C'est seulement son corps qui a disparu. Ça ne change rien. C'est exactement comme s'il était parti à l'armée. »

Le décès d'Elvis Presley fut davantage une surprise qu'un traumatisme, parce qu'il n'occupait plus l'inconscient collectif. Seuls les détenteurs de billets pour sa tournée à venir surveillaient ses faits et gestes. Malgré sa mort, il ne fit pas la couverture de *Time* ou de *People*. Pour ces magazines, il n'était pas assez important parce qu'il ne touchait plus les gens. Elvis était simplement une rock star passée de mode. Par la suite, quand les jours se changèrent en semaines et à mesure que les journaux télévisés continuaient de diffuser des images de quadragénaires en deuil expliquant ce qu'Elvis signifiait pour eux, il fallut se rendre à l'évidence. L'Elvis mort, contrairement à son homologue vivant, était la seule chose sur laquelle ils tombaient d'accord.

À présent, tout le monde était libre de vouer un culte à l'Elvis de son choix. La presse musicale rendit hommage au grand pionnier américain qui avait toujours eu le cœur au bon endroit, peu importe où se trouvait sa tête. La presse à scandale pleura l'idole en habits de lumière. Les magazines de mode pointus saluèrent la jeune icône d'autrefois. Même les punks, qui étaient le sujet du moment en

Angleterre, le présentaient comme l'initiateur du chaos qu'ils cherchaient à perpétuer.

Dans le premier des nombreux discours prononcés par les présidents américains à l'occasion de la mort d'une rock star, Jimmy Carter livra une allocution qui cherchait à le sortir de la sordide chambre de maître de Graceland pour ériger ce chanteur de rock'n'roll au même rang que Mark Twain, Louis Armstrong et F. Scott Fitzgerald. « Avec la mort d'Elvis Presley, c'est tout un pan de notre histoire qui disparaît, prononça-t-il. C'était une figure unique et irremplaçable. »

Ce que Carter ne dit pas, c'est qu'à peine un mois plus tôt, il avait dû prendre un appel téléphonique d'un Presley incohérent. À l'époque, ce dernier essayait d'obtenir une grâce pour son ami George Klein, accusé d'avoir falsifié des chiffres d'audience radiophonique. Elvis était préoccupé. Elvis sentait qu'il devait faire quelque chose. Il s'était demandé ce que ferait Elvis dans une telle situation. Elvis donnerait un coup de téléphone au président des États-Unis. Seule une rock star pouvait faire ce genre d'appel. Seule une rock star était capable de faire décrocher un président.

PLAYLIST 1977

Wings, « Mull of Kintyre »

Donna Summer, « I Feel Love »

The Clash, *The Clash*

David Bowie, *Low*

Fleetwood Mac, *Rumours*

Television, *Marquee Moon*

Kraftwerk, *Trans-Europe Express*

The Jam, *In the City*

Bob Marley and The Wailers, *Exodus*

Elvis Costello, *My Aim Is True*

9 DÉCEMBRE 1978 LONDRES UN ÉCLOPÉ AU SOMMET DES CHARTS

En 1963, le journaliste américain Michael Braun s'était rendu à Sunderland pour rencontrer un nouveau groupe appelé les Beatles. En observant les quatre hommes, il avait réalisé que l'engouement qu'ils suscitaient dépassait leur musique. « J'ai peu à peu pris conscience que j'étais face à une toute nouvelle génération », écrivit-il plus tard.

Au fil des années, la pop a sans le vouloir fait connaître toute une gamme de personnalités hétéroclites à un grand public. De Little Richard et Jerry Lee Lewis à Lou Reed et Bob Marley en passant par Pete Townshend et Janis Joplin, la pop a contribué à familiariser la jeunesse à des personnages qu'elle n'aurait probablement jamais rencontrés autrement. Si la vague punk qui faisait rage chez les branchés londoniens en 1978 n'avait rien du soulèvement populaire qu'on décrit habituellement – l'heure était au disco –, elle n'en a pas moins propulsé une quantité de mômes sur le devant de la scène.

Les punks incarnaient le rejet du stéréotype de la superstar permanente, symbolisée à l'époque par Peter Frampton, John Travolta, Olivia Newton-John et consorts. Ces personnages semblaient surgis des profondeurs. Ils n'étaient pas tombés du ciel : ils étaient nés dans les bas-fonds. Ils venaient du même monde que leurs fans. Ces stars étaient à l'échelle humaine, à mille lieues du show-business. Elles faisaient partie du peuple. On les imaginait difficilement descendre d'une limousine.

En 1978, la société britannique faisait connaissance avec de nouveaux visages dont bon nombre avaient visiblement été abîmés par la vie. Dans ce nouveau monde, Debbie Harry était la Bardot de la porte d'à côté, Johnny Rotten le rebelle dérangé de la cour d'école, Poly Styrene la protoféministe aux dents serties de métal, Bob Geldof le frère aîné grande gueule qui martelait ses opinions à la table du repas de famille. Toutes ces figures partageaient une frustration typiquement britannique et renversaient les conventions du glamour. Mais personne en 1978 ne surpassait Ian Dury dans ces domaines. Il était la dernière personne qu'on aurait imaginée devenir la plus grande rock star britannique de l'année, encore moins incendier les *dancefloors* l'année suivante avec un hit qui se vendrait à plusieurs millions d'exemplaires.

Ian Dury avait trente-six ans quand il devint enfin une rock star. Ceux qui avaient croisé son chemin dans le *music-business* jugeaient qu'il avait déjà raté sa chance avec son groupe précédent, Kilburn and the High Roads. Dury était indéniablement unique en son genre. Durant son enfance, il avait dû endurer la guerre et les relations houleuses de ses parents avant d'être frappé par un mal encore plus grave : à l'âge de six ans, il contracta la polio après avoir avalé de l'eau infectée dans une piscine publique de Southend. Il fut hospitalisé et mis en quarantaine sur-le-champ. Sa mère n'avait pas le droit de lui rendre visite, elle était seulement autorisée à le regarder par la fenêtre de la cabine dans laquelle il était alité. La polio était un risque qui guettait tous les enfants nés entre les années quarante et le début des années cinquante. Ian n'était pas censé survivre, et encore moins devenir une figure publique. Qu'il soit devenu une star dans un milieu où le glamour et l'éclat étaient la principale monnaie d'échange dépassait l'imagination.

Le jeune Ian se remit de la polio, mais dut attendre deux ans avant de pouvoir quitter l'hôpital. Une fois sorti, le côté droit de son corps s'était développé normalement, mais le gauche devait être supporté par des appareils orthopédiques. Sa mère, pour qui le monde hospitalier n'avait plus de secrets, fit tout son possible pour l'aider, mais dans les années cinquante, les handicapés devaient tous se contenter du peu qu'on leur donnait. Son parcours scolaire, d'abord dans une école spécialisée pour enfants handicapés puis dans un internat pour garçons où il passait pour un intrus, fut une mise à

l'épreuve. Il était la cible de toutes les brimades, ce qui le dota de son propre talent à malmener les autres. Il fréquenta ensuite une école d'art en tant qu'étudiant puis en tant que professeur. Il marchait avec une canne bien avant d'en avoir réellement besoin. Il s'était fabriqué un personnage.

Au début des années soixante-dix, Dury s'était révélé en tant que chanteur de Kilburn and the High Roads, un groupe au look et au son improbables affilié à une scène pub rock londonienne marquée par son excentricité et son échelle humaine. En 1977, il avait intégré l'écurie de marginaux du label indépendant Stiff, qui abritait Elvis Costello. Les deux hommes effectuèrent une tournée ensemble, aux côtés de Nick Lowe, Wreckless Eric et Larry Wallis. La tête d'affiche était censée alterner chaque soir, et le voyage finit par se muer en une compétition directe entre un Dury et un Costello qui avaient tous les deux l'instinct du tueur propre aux rock stars assoiffées de gloire. Au terme de la tournée, Dury et son groupe de vétérans, les Blockheads, étaient considérés à juste titre comme la meilleure attraction *live* de tout le pays. Quand leur premier album, *New Boots and Panties !!*, sortit vers la fin de l'année, il ne connut pas le sort réservé à la plupart des albums new wave salués par la critique, qui sortaient de la compétition au bout de quelques semaines en vedette. Les ventes progressèrent, poussées par le bouche-à-oreille. Au vu de son contenu musical, *New Boots and Panties !!* pouvait légitimement prétendre au titre de *best-seller* le plus radical de l'histoire de l'industrie musicale britannique.

Dury n'était pas un chanteur au sens conventionnel, mais avait un talent sans pareil pour faire vivre une chanson et capter l'attention. Son handicap avait beau l'empêcher de parcourir la scène aussi gracieusement que d'autres artistes, personne dans toute l'histoire du rock'n'roll n'avait mieux tiré parti de ce carré invisible situé entre le haut de la tête et la taille. Il plaçait délibérément son micro au-dessus de lui pour projeter sa voix, comme s'il s'adressait à un pouvoir supérieur. De ses manches, il tirait des écharpes aux couleurs vives comme un illusionniste de station balnéaire. Ses traits étaient agités de tics et de grimaces, comme la création d'un dessinateur irrésolu. Il manipulait des fils invisibles dans le vide. Avec son visage éclairé par en dessous qui lui donnait un air aussi menaçant que Bill Sikes¹, à mi-chemin entre un enfant émerveillé et un démon sardonique. À la scène

comme à la ville, tout dans cet homme était fascinant – Dury était un *showman* absolu.

Le père de Dury était un modeste chauffeur de bus mais sa mère avait fait des études. Le couple se sépara avant sa naissance. Comme certains de ses compatriotes de génie tels Vivian Stanshall, Peter Sellers et Noël Coward, Dury adoptait un ton tout en modulations, jamais loin de cette petite musique ironique qui se fait passer pour l'élocution britannique. Là où Stanshall jouait l'aristo, Dury faisait le *geezer*, le bonhomme grincheux et excentrique. Là où Coward prenait des airs snobinards pour se distancier de ses origines suburbaines et incarner ses chansons, Dury élaborait son personnage en se rabaisant pour se transformer en un philosophe des rues en parfaite adéquation avec des chansons telles que « Billericay Dickie ». Il s'agissait bien sûr d'un numéro – un numéro génial, certes, mais une pure invention. « Je suis un *Mockney*², confia-t-il à son biographe Will Birch. Ma mère s'exprimait très bien, contrairement à mon père. » Son numéro était au diapason du moment punk et de son aspiration à descendre de l'échelle sociale.

À la mi-1978, tout le pays connaissait par cœur les paroles de *New Boots and Panties !!*, un album aussi riche en sous-entendus qu'un recueil de poésie burlesque et aussi turbulent et accrocheur qu'un disque des Isley Brothers. L'album se fraya un chemin dans tous les foyers britanniques et rencontra le même type de succès massif et inattendu que *Tapestry* de Carole King avant lui. Et tout cela en dépit d'un vocabulaire des plus crus : on y trouvait un hymne aux érections matinales, une chanson retraçant le parcours du père de Dury, passé de conducteur de bus à chauffeur particulier pour riches étrangers, une ode à « Sweet Gene Vincent » (né en 1942, Dury avait pour idoles les *greasers*, les *jazzmen* et les comiques de music-hall) et, en guise de morceau caché, son cri de guerre, « Sex & Drugs & Rock & Roll ».

Le personnage de Dury était le parfait véhicule pour exploiter un talent essentiel : une capacité exceptionnelle à se faire aimer, un don souvent en porte-à-faux avec la manière dont il traitait autrui. Il quitta sa femme, la laissant s'occuper seule de leurs deux enfants. Il écrivit une chanson sentimentale sur son père, mais refusa d'aller lui rendre visite à la fin de sa vie, malade et isolé. Dans le milieu professionnel, il savait « s'imposer », pour reprendre un terme cher à Kenneth Tynan. Lorsqu'ils s'adressaient à lui, ses amis intimes ne savaient jamais s'il

allait répondre avec un sourire ou une vicieuse descente en flèche. Quand il se retrouvait au centre de l'attention – un besoin compulsif depuis toujours –, il aimait s'entourer d'acolytes qui, à tort ou à raison, avaient un air absolument patibulaire. Tout cela était du pain bénit pour les journalistes formés à l'université qui adoraient discuter avec Dury, chez qui ils discernaient un solide bagage culturel là où la plupart des rock stars ne pouvaient pas en dire autant. Il pouvait se présenter comme un éclopé³ avant de faire preuve d'une douceur et d'un lyrisme hors du commun, et tira même des larmes de sympathie à un journaliste – voilà le genre de choses dont Dury était capable.

À la tête de son groupe, il ne tolérait pas la moindre contradiction. De ses collaborateurs, il exigeait un engagement et une obéissance absolus. Bien qu'il travaillât avec des managers, il se chargeait lui-même de la stratégie. Un groupe était pour lui autant un gang qu'une collection de musiciens. Chacun de ses gestes, vêtements, postures était calculé à l'avance. Aucune opportunité ne lui échappait. C'était un panneau publicitaire humain. Quand sa maison de disques lui paya ses frais de dentiste avant son départ pour une tournée américaine avec Lou Reed, il se fit peindre les incisives aux couleurs de l'Union Jack.

Le punk n'était pas dénué d'un certain nationalisme bravache. Les Clash avaient une chanson intitulée « I'm So Bored with The USA » [J'en ai ma claque des USA]. « J'aime pas l'Amérique, déclara Dury lors d'une interview télévisée. C'est une porcherie. » Il ne fallait pas prendre ces propos pour argent comptant. Comme beaucoup d'Anglais, il était fasciné par l'Amérique, mais n'allait pas lui faire le plaisir de l'admettre. De plus, il détestait être forcé de quitter un pays où il était adulé pour tout reprendre de zéro ailleurs. Quand Dury and The Blockheads assurèrent la première partie de Lou Reed à Los Angeles en 1979, Rod Stewart et Ron Wood vinrent donner un coup de main à leurs compatriotes en sabotant les guitares de Reed dans un geste de soutien maladroit. Mais quel que soit le nombre de tournées qu'il effectuait, Dury était condamné à demeurer un parfait inconnu aux États-Unis.

Bon nombre d'artistes évoqués dans ce livre sont devenus des rock stars parce qu'ils possédaient la flamme particulière de ceux qui ne sont bons qu'à une seule chose. Dury dérogeait à la règle et avait d'innombrables talents : il dessinait, enseignait, jouait la comédie et

écrivait. Mais sa réussite dans n'importe lequel de ces domaines n'aurait été qu'un médiocre substitut à la gratification électrisante de devenir une rock star. C'était ce qu'il désirait le plus au monde. Dans l'emblématique « What a Waste », il dresse la liste, avec un pathos digne de Buster Keaton, de ce qu'il aurait pu faire s'il n'avait pas réussi : il aurait pu devenir chauffeur de semi-remorque ou poète ; il n'aurait pas eu à s'en faire. Mais il avait choisi de faire le bouffon dans un groupe de six musiciens et de ressentir la même excitation avant chaque concert comme s'il s'agissait de la première fois qu'il montait sur scène. Vous savez quoi ? Il était heureux d'avoir tourné le dos à toutes les autres options. Vous appelez ça du gâchis ? Ça ne l'est certainement pas pour Ian Dury.

Le succès de *New Boots and Panties* !! lui changea la vie. En 1979, il abandonna son modeste appartement situé non loin du Kennington Oval⁴ et fila pour le Montcalm, un hôtel cinq étoiles prisé du *music-business*, puis au Dorchester, avant d'emménager dans une énorme propriété dans la campagne du Kent. Il atteignit le sommet de la gloire au cours de l'hiver 1978. En novembre, Ian Dury and The Blockheads connurent leur apogée avec la sortie du single « Hit Me with Your Rhythm Stick », une chanson calibrée pour les pistes de danse qui était passée par l'université, dont l'intelligence des paroles valait qu'on y prête attention ; elle était portée par un *groove* remuant, aussi nonchalant qu'une journée à Margate et aussi dur et malin que les œuvres complètes de Nile Rodgers. Le milieu du morceau est traversé par un solo de sax de Davey Payne aussi dérangé que la dégaine de ce dernier, et qui fit planer tardivement l'esprit de Rahsaan Roland Kirk dans les derniers numéros de *Top of The Pops* de l'année. Ce single culte par un groupe culte signé sur un label culte s'écoula à plus d'un million d'exemplaires au Royaume-Uni. Dury n'avait jamais été aussi en phase avec un pays tout entier. L'éclopie était arrivé au sommet. Il n'y resta pas longtemps, mais ce fut un moment de gloire.

PLAYLIST 1978

Ian Dury and The Blockheads, « Hit Me with Your Rhythm Stick »

Blondie, *Parallel Lines*

The Bee Gees, « Night Fever »

Kate Bush, *The Kick Inside*

Bruce Springsteen, *Darkness on the Edge of Town*

Talking Heads, *More Songs about Buildings and Food*

Devo, Q : *Are We not Men ? A : We Are Devo !*

Dire Straits, *Dire Straits*

Marvin Gaye, *Here, My Dear*

The Boomtown Rats, *A Tonic for the Troops*

1. Personnage brutal et terrifiant d'*Oliver Twist* de Charles Dickens.
2. Contraction de *mock*, « faux », « bidon », et de *Cockney*.
3. « *Cripple* ». Pour se décrire, Dury affectionnait particulièrement le terme « *raspberry* », de l'argot rimé « *raspberry ripple* » (sorte de glace à la framboise). Cf. les paroles de « Blackmail Man ».
4. Terrain de cricket accueillant des rencontres internationales.

8 AOÛT 1979
KNEBWORTH HOUSE,
HERTFORDSHIRE
LE CRÉPUSCULE
DES DIEUX

Une manière aussi étrange de communiquer en dit long sur le mode de vie de la poignée de rock stars qui, après avoir fait fortune dans les années soixante-dix, s'étaient éparpillées dans la nature pour profiter des fruits de leur labeur. En 1978, c'est dans les pages de *Farmers Weekly* que Robert Plant, le chanteur de Led Zeppelin, apprit que son groupe envisageait de reprendre les hostilités pour la première fois après plus d'un an.

Farmers Weekly était une lecture obligatoire pour tous les passionnés de l'agriculture britannique, parmi lesquels on trouvait subitement une poignée de rock stars qui avaient récemment intégré l'aristocratie terrienne. Plant avait acheté un terrain digne de son envergure près de sa ville natale de Kidderminster. Mais curieusement, même Roy Harper, troubadour à la journée et première partie occasionnelle de Led Zeppelin, avait lui aussi fait l'acquisition d'une petite propriété dans le Hertfordshire, à la suite de quoi il donna une interview à *Farmers Weekly* pour s'épancher sur ses moutons. Au cours de l'entretien, il déclarait avoir composé quelques morceaux avec Jimmy Page.

L'article poussa Plant à décrocher son téléphone et, pour la première fois depuis des mois, à parler au guitariste avec qui il avait

écrit « Whole Lotta Love », « Trampled Under Foot » ou encore « Stairway to Heaven ». Plant était vexé d'apprendre l'infidélité de son associé. Mais Page le rassura : Harper avait forcé le trait sur sa participation. La bonne nouvelle était que le chanteur avait enfin envie de reprendre du service pour la première fois depuis 1977.

Cette année-là, en plein milieu d'une tournée américaine, Plant avait appris une nouvelle bouleversante : Karac, son fils de cinq ans, avait succombé à un virus stomacal. Le batteur John Bonham et lui, qui avaient tous les deux intégré Led Zeppelin en même temps, rentrèrent directement en Angleterre. Les deux autres, Jimmy Page et le bassiste John Paul Jones, restèrent aux États-Unis. Ils n'assistèrent pas aux funérailles.

La tournée avait déjà été plombée par un incident survenu lors d'un concert à Oakland, Californie. Flanqué de l'un de ses menaçants hommes de main, leur imposant manager et ex-lutteur Peter Grant avait failli tuer un employé du promoteur à la suite d'un malentendu sur une plaque ornée du nom du groupe que son fils avait voulu emporter en coulisses. Depuis longtemps, la machine Led Zeppelin considérait volontiers le monde extérieur comme un ennemi. Une tendance récemment exacerbée par les excès de cocaïne et une puissance financière qui leur permettait de se tirer des faux pas les plus sordides.

Comme la plupart des rock stars, les membres de Led Zeppelin ne savaient pas comment occuper leur temps libre. Durant cet hiatus forcé et indéterminé, chacun se réfugia dans son univers. Page renoua avec ses principaux centres d'intérêt, à savoir l'héroïne et l'occultisme. Bonham avait une prédilection pour l'alcool, mais ne disait pas non à la poudre blanche. John Paul Jones se retira dans sa ferme du Sussex. Plant tentait de recoller les morceaux de sa vie familiale, brisée par la perte de son enfant et par un article paru dans un magazine musical américain que sa femme avait lu et qui suggérait que son mari avait été infidèle en tournée.

À une époque où la frontière entre les artistes et le public n'était pas encore tombée, même les musiciens de renommée mondiale pouvaient voyager avec des « maîtresses de tournée » sans que leurs épouses légitimes soient au courant. Ce genre de personnes n'intéressait pas particulièrement les tabloïds, la presse musicale savait que sa discrétion était le prix à payer pour approcher les

artistes, et le téléphone mobile et Internet relevaient encore de la science-fiction. De plus, le lexique des condamnations morales était loin d'être développé. La drogue n'était pas synonyme d'addiction ; les gros buveurs n'étaient pas encore qualifiés d'alcooliques ; les rock stars qui exigeaient de disposer du corps de toutes les jeunes femmes à portée de main n'étaient pas accusées d'abus de pouvoir ; la réplique « pas de pipe, pas de *backstage* » n'était pas considérée comme une remarque sexiste. Toutes ces choses et bien d'autres faisaient simplement partie du cirque rock'n'roll ; seuls les rabat-joie les prenaient au sérieux.

Cette époque était aussi celle de l'apogée du règne sulfureux de Led Zeppelin. Leurs adeptes avaient toujours fait preuve d'une fidélité sans faille. La plupart des autres tremblaient à la simple mention de leur nom. Le groupe était précédé par sa réputation, qui nimbait sa musique d'une aura ténébreuse. Peter Grant était connu pour être une véritable brute. Son acolyte, John Bindon, était un criminel violent. Leur avocat américain Steve Weiss ne cachait pas ses relations douteuses. Le *tour manager*, Richard Cole, encore plus drogué que les membres du groupe, récoltait les dettes sans ménagement dans un *business* où la majorité des transactions s'effectuaient encore en liquide. Pour John Bonham, la brutalité était un divertissement. Tout le monde quémandait les faveurs de Jimmy Page, qui ressemblait de plus en plus à un jeune prince contrarié devant lequel toutes ces petites gens se prosternaient. Que les membres de Led Zeppelin aient contribué eux-mêmes à cette ambiance délétère où qu'ils aient compté sur d'autres pour la propager, rien n'était fait pour y remédier. Cette image ne devait pas les déranger. Bon nombre de rock stars engagent des hommes de main pour effectuer le sale boulot à leur place, mais la plupart de ceux-ci s'y prennent avec le plus de tact possible. Pour sa part, l'équipe de Led Zeppelin croyait avoir tous les droits.

La conversation de Plant et de Page provoquée par l'article de *Farmers Weekly* donna lieu à une série de réunions et de sessions qui aboutirent à l'album *In Through the Out Door*, sorti en 1979. Le disque fut enregistré avec le plus grand professionnalisme aux Polar Studios d'ABBA, à Stockholm. Le groupe arrivait en avion le lundi matin et, comme des cadres en déplacement, repartait le vendredi soir. Plongé dans l'héroïne, Page ne s'impliqua pas vraiment dans l'album. Le gros du travail fut assuré par Plant et Jones. Étant donné la tragédie

qu'avait vécue le chanteur, les trois autres membres, soulagés de le voir de retour, décidèrent de ne pas le contrarier quand il proposa des morceaux qui n'avaient pas grand-chose à voir avec leur style habituel. À sa sortie, le disque atteignit immédiatement la première place du classement américain avant de dégringoler aussi rapidement. Chez tous les grands artistes musicaux, on dénombre une poignée de grands classiques et le reste, qui, malgré tous les efforts de toutes les parties concernées, ne possède pas la même étincelle. *In Through the Out Door* appartenait à la seconde catégorie.

Le disque ne méritait cependant pas un tel lynchage critique. Comme tous les artistes clamant leur indifférence vis-à-vis de la presse, Led Zeppelin avait tendance à surestimer son importance. Les journalistes qui couvraient le groupe aux États-Unis devaient se plier à des règles draconiennes en sa présence ; on leur assurait que tout ce qu'ils écriraient passerait entre les mains du groupe. Tout au long de sa carrière il rechercha désespérément la reconnaissance critique, mais s'attira tout au plus un respect forcé. Pour ne rien arranger, ils avaient l'impression de se retrouver du mauvais côté d'un fossé culturel. Le magazine où je travaillais à l'époque a publié une critique acerbe de *In Through The Out Door* qui comparait Led Zeppelin à des « dinosaures ».

Cela faisait quatre ans qu'ils n'avaient pas joué sur le sol britannique, l'équivalent d'une éternité dans les années soixante-dix. À un groupe plus modeste, on aurait conseillé de revenir progressivement, en se produisant dans des petites salles. Mais Grant, sa mégalomanie boostée par la cocaïne et un orgueil démesuré, décida qu'ils effectueraient leur *come-back* avec de gigantesques concerts en plein air dans le parc d'une propriété du Hertfordshire. De plus, comme Pink Floyd ou les Rolling Stones avaient prouvé qu'ils étaient capables de vendre cent mille billets pour un concert à Knebworth, le concours de virilité que se livraient toutes les principales rock stars forçait Led Zeppelin à se produire deux samedis de suite pour les éclipser. Doutant qu'ils parviennent à écouler autant de billets, le promoteur voulait adopter une stratégie éculée qui consiste à n'annoncer qu'un seul concert avant d'ajouter une nouvelle date « en raison d'une demande sans précédent ». Il dut se raviser : Peter Grant avait déjà convaincu le groupe que les deux dates afficheraient complet en un rien de temps. Personne ne pouvait nuire à son prestige ou à la confiance du groupe.

Alors qu'il préparait son concert en répétant aux Bray Studios, où les sessions furent largement consacrées à la démonstration en solo à laquelle Jimmy Page se livrerait sur scène sous une pyramide de lasers, et en donnant deux concerts secrets au Danemark, le groupe était soucieux. La génération punk avait incontestablement réussi à imposer son discours qui exaspérait les musiciens légèrement plus vieux, ceux qui se voyaient bruyamment relégués au rang des antiquités. Paul Simonon, des Clash, déclara qu'il n'avait pas besoin d'écouter Led Zeppelin ; la seule vue de leurs pochettes de disque lui donnait la nausée. Mais une chose était certaine au sujet de ces nouveaux insurgés aux chansons lapidaires, jeans serrés et coupes de cheveux inquiétantes : la plupart étaient des puristes du rock, connaisseurs éclairés des groupes dont ils se payaient si allègrement la tête. Depuis les années cinquante et Frank Sinatra qualifiant le rock'n'roll de musique « jouée par une bande de crétins », on n'avait jamais vu une génération liquider la précédente de cette manière. Bien qu'ils aient prétendu le contraire, les membres de Led Zeppelin étaient déboussolés.

Tout comme dans les années cinquante, c'était moins une affaire de musique que de style. Une semaine avant le concert du mois d'août, Led Zeppelin effectua une séance photo dans le domaine de Knebworth House. Aubrey Powell, en charge de la communication visuelle, avait engagé une strip-teaseuse pour mettre un peu d'ambiance. On décida qu'on n'avait pas besoin d'elle. Détail non sans importance, Page et Plant portaient tous les deux une veste et une fine cravate. Cet accessoire était la seule concession vestimentaire à la mode punk qui faisait l'unanimité. Sur des membres de Led Zeppelin, le résultat n'était pas très convaincant. Il confirmait le sentiment qu'ils étaient de trop en 1979. Dans une interview donnée dans le cadre de la promotion des concerts, Page déclara avoir voté pour Margaret Thatcher, récemment élue Première ministre – la première femme à accéder à ce poste. Ses propos étaient ceux d'un notable de trente-cinq ans, un âge canonique et presque exotique pour la nouvelle génération de stars en devenir qui brandissaient leur jeunesse comme un gage de supériorité morale.

Le samedi suivant, la même semaine de la sortie de *Off The Wall* de Michael Jackson, l'album annonciateur des années quatre-vingt, les membres de Led Zeppelin furent conduits par hélicoptère sur le site de

Knebworth House. Avant d'atterrir, ils aperçurent les files de vieilles voitures roulant au pas qui sortaient de l'A1, les vieilles tentes militaires dressées dans les parkings, et même les silhouettes pâles et torse nu des fidèles de Led Zeppelin qui tuaient le temps à coups de bière tiède entre les sets de Todd Rundgren et de Commander Cody. Voilà ce qui mobilise l'attention des groupes en route pour leur concert par la voie des airs : à quoi ça ressemble. Étaient-ils aussi influents qu'il y a cinq ans ? Est-ce que tout avait changé ? Impossible de le savoir.

Je me trouvais dans les coulisses ce jour-là. « Ils sont sur les nerfs », me confia un cadre de la maison de disques. Une chose était certaine : le professionnalisme n'était pas au rendez-vous. Peter Grant éclusait du Blue Nun à la bouteille. Leur *tour manager* Richard Cole affronta le promoteur du jour et le contraignit à signer une autorisation de filmer l'intégralité du concert pour 5 pennies. Ils jouaient les gros bras pour faire oublier que le groupe redoutait de ne pas être assez préparé pour un concert aussi énorme. Plant, en particulier, craignait de ne pas être capable d'aller jusqu'au bout. Il était aussi le plus au courant de ce qui se passait dans le monde en dehors du chapiteau de Led Zeppelin.

Pendant les deux années d'absence de Led Zeppelin, la scène musicale avait subi une transformation radicale ; la brièveté et l'âpreté faisaient subitement la loi et les cavaliers avaient été supplantés par les puritains, si bien qu'à son arrivée sur scène, le groupe semblait désespérément passé de mode. Comble de l'anachronisme, Page entama le riff de « The Song Remains the Same » sur une guitare à double manche. Plant portait une chemise ouverte jusqu'au nombril. Un énorme gong était suspendu à côté de la batterie de Bonham. À l'heure des Jam et des Stranglers, on avait l'impression d'assister à une reconstitution historique.

Le spectacle fut impressionnant par moments. Il dura plus de trois heures, beaucoup trop pour capter l'attention de la moitié d'un public qui avait passé la journée entière dans un champ. Personne n'avait encore pris la mesure de ce qu'un concert aussi gigantesque représentait. Aucun des musiciens sur scène n'était capable de se mettre à la place du public, si bien que les plaisanteries qu'ils lui adressaient sonnaient creux. Quelque chose s'était produit à la fin des années soixante-dix. Tout d'abord, les Ramones étaient passés par là. Il

n'y avait pas de demi-tour possible. La capacité de concentration s'était réduite. Quand Page entama son habituel numéro de *guitar hero* noyé sous les lasers, Plant, qui d'après la légende profitait de l'occasion pour filer en coulisses recevoir une fellation d'une jeune fille consentante, resta sur scène, embarrassé, comme s'il pensait comme nous tous que ce genre de spectacle n'avait plus de raison d'être. « Je n'étais pas très à l'aise. On a mutilé la bête pour le restant de sa vie mais on ne l'a pas tuée. C'était un bon *show*, mais seulement parce que tout le monde a dit qu'il était bon. On sentait que c'était un événement historique », confia-t-il des années plus tard.

La semaine d'intervalle entre les deux concerts fut émaillée d'incidents peu glorieux. Tout d'abord, Peter Grant pensait que le promoteur l'avait arnaqué sur le nombre de billets vendus. Il soutenait qu'en survolant le site, il avait compté près de quarante mille personnes de plus que le décompte annoncé, puis réclama qu'on le paye en cash. Un rendez-vous fut organisé chez le promoteur, tous les rideaux tirés, pour compter 300 000 livres – une somme astronomique à l'époque et invraisemblable aujourd'hui. Furieux à cause des faibles ventes de billets pour le second concert – qui tombait en plein milieu des vacances d'été –, Grant exigea aussi du promoteur qu'il lui rembourse tous les billets invendus. Le chaos régnait.

Dans une tentative désespérée de rendre la seconde date plus alléchante, les New Barbarians, le groupe assemblé par Ron Wood pour promouvoir son album solo, furent ajoutés à l'affiche. L'élément clef des New Barbarians était Keith Richards, si altéré chimiquement le jour J qu'on dut le débarquer de sa limousine à bout de bras. Déçus de jouer les faire-valoir, Wood et Richards refusèrent de monter sur scène avant d'avoir été payés. On fit patienter une foule déjà moribonde le temps qu'un membre de l'entourage du groupe convoie 35 000 livres en liquide à l'hôtel londonien du groupe, les place dans le coffre-fort de l'établissement et fasse signer un reçu au directeur. Les membres de Led Zeppelin rendirent la politesse à leurs amis en les ignorant pendant toute leur présence sur le site. Tant pis pour la confrérie du rock'n'roll. On estime le public du second concert à cinquante mille personnes. Un chiffre respectable si l'on oublie que le site pouvait en accueillir le double. Led Zeppelin avaient été trop ambitieux. Ce faisant, ils avaient ruiné leur image de marque. Grant comme Page étaient déconnectés de la réalité. Ce fut la dernière

apparition du groupe sur le sol britannique.

Les deux figures principales du grand cirque Led Zeppelin étaient Plant et Page. Ils prenaient les mêmes poses que les adolescents devant le miroir de leur chambre, Plant avec ses boucles en cascade, la chemise ouverte jusqu'au nombril, le câble de son micro tendu contre sa poitrine comme un fleuret de mousquetaire, tous les éléments dirigés vers la pointe du triangle d'or du chanteur de hard rock : son entrejambe. Sur le côté, Page, avec sa crinière sombre, son instrument se balançant à la hauteur de ses cuisses incroyablement maigres, incarnait le summum de la décadence. Dans le rock, les poses ne sont pas une option : elles sont vitales. C'était ce qui galvanisait les adolescents. L'assurance de Led Zeppelin dégageait une certaine splendeur et marquait le paroxysme d'une certaine forme de fantasme rock. Les centaines de groupes qui tentèrent de les imiter par la suite ne furent jamais aussi convaincants. Cependant, et comme dans l'ensemble du show-business, tout cela reposait sur une mystification basée sur l'assurance. Quand Plant a cessé de croire qu'il pouvait s'en tirer comme ça, quand il a pris conscience de l'absurdité fondamentale de tout ce cirque, quand il a commencé à croire ce que tous ces punks lui murmuraient à l'oreille par le biais du courrier des lecteurs des magazines musicaux, quand il a perdu son arrogance, la magie s'est inexorablement estompée. Après tout, c'était un vieil homme : il avait trente et un ans.

PLAYLIST 1979

Blondie, « Heart of Glass »

Elvis Costello and the Attractions, *Armed Forces*

The Knack, *Get the Knack*

The B-52's, *The B-52's*

Michael Jackson, *Off the Wall*

The Police, *Reggatta de Blanc*

Fleetwood Mac, *Tusk*

Pink Floyd, *The Wall*

The Clash, *London Calling*

AC/DC, *Highway to Hell*

1. Marque de vin blanc allemand.

8 DÉCEMBRE 1980

NEW YORK

FAN FATAL

Depuis son départ en 1971, John Lennon n'avait jamais remis les pieds dans son pays natal. Au cours de la décennie précédente, Yoko et lui avaient rapidement adopté un train de vie « à haute valeur élevée », comme disent les banquiers. Pour quelqu'un qui avait consacré sa vie entière à la musique, Lennon semblait très bien se porter sans elle. Pendant cinq ans, il avait à peine touché sa guitare. Un esprit aussi brillant pouvait aussi se révéler terriblement peu curieux envers certains aspects du monde extérieur. Seule la vue sur Central Park au dernier étage du célèbre Dakota Building à New York lui avait fait prendre conscience que ce panorama pouvait nourrir son âme.

John et Yoko avaient dû travailler les résidents du Dakota au corps pour obtenir l'autorisation de reprendre l'appartement 72 libéré par l'acteur Robert Ryan en 1972. La copropriété s'était donné pour règle d'en interdire l'accès aux rock stars. Grâce à des soutiens bien placés, ils réussirent à convaincre ces notables que leur vie de couple n'avait rien de rock'n'roll, surtout depuis la naissance de leur fils Sean en 1975. Dans la biographie qu'il consacre à Lennon, Philip Norman suggère que le Dakota rappelait à l'ancien Beatle les immeubles tout aussi imposants qui surplombaient la Mersey dans sa ville natale. Un historien spécialisé dans l'édifice compare les étages supérieurs à ceux d'« un curieux hôtel décati des Midlands britanniques ».

Comme la plupart de ses concitoyens expatriés, Lennon trouvait du

réconfort dans les menus plaisirs venus de son pays. Pour le remercier de lui avoir accordé une interview, la BBC lui avait offert une boîte de biscuits anglais difficiles à trouver aux États-Unis. Il téléphonait chaque semaine à sa chère tante Mimi, qui habitait à présent sur l'île de Wight. Le dimanche soir, il s'installait devant les fictions télévisées britanniques présentées par Alistair Cooke dans *Masterpiece Theatre*. Il menait une vie douillette sur tous les plans.

Le couple bâtit sa fortune grâce aux efforts de Yoko. Issue d'une famille de banquiers et de commerçants, elle ne partageait pas les complexes typiquement classe moyenne de Lennon vis-à-vis de l'argent. Ils commencèrent par étendre leur territoire au sein du Dakota en achetant cinq autres appartements qu'ils convertirent en bureaux pour leur organisation et en espaces de stockage pour leurs nombreux biens. Quand il leur rendit visite, Elton John découvrit à sa grande surprise que Yoko possédait plus de vêtements que lui. Les pièces principales de l'appartement qu'ils habitaient étaient aussi aérées et dépouillées que celles de Tittenhurst Park, leur maison de campagne de style géorgien du Berkshire dans laquelle on les voyait déambuler dans le clip d'« Imagine » en 1971. Une telle sobriété est doublement enviable, parce qu'elle suggère l'existence en coulisses de suites entières remplies du sol au plafond de tout l'attirail des millionnaires. Le couple pouvait compter sur des conseillers financiers dont Lennon écoutait bien plus les paroles de sagesse qu'à l'époque des Beatles. Ils investissaient dans des peintures, des antiquités égyptiennes et même des vaches laitières de premier choix au prix supérieur à six chiffres.

Les relations entre John et les anciens membres des Beatles n'avaient jamais été aussi cordiales depuis la fin des années soixante. Il avait même été question qu'il participe au concert de George pour le Bangladesh en 1971, mais le projet était tombé à l'eau. Paul McCartney lui rendait quelquefois visite. L'une de ses venues fut l'occasion d'une démonstration de faste et de décadence typique des rock stars : John, Yoko, Paul et Linda finissaient la soirée chez Elaine's, un restaurant chic de Manhattan. Comme rien sur le menu ne les tentait, ils se firent commander des pizzas. Les bonnes relations entre les deux Beatles n'atténuaient en rien leur esprit de compétition. Lennon comparait sa fortune à celle de McCartney, qui s'était mis à l'abri en acquérant de précieux droits d'édition musicaux. Quand il

apprit que son ancien partenaire pesait 25 millions de dollars, il donna à Yoko pour objectif d'égaliser ce chiffre.

McCartney était resté dans la partie ; il écrivait des chansons, sortait des disques et partait en tournée, alors que Lennon n'avait plus rien produit depuis *Walls and Bridges* en 1974. En 1979, le single numéro un de Noël était « Wonderful Christmastime » de McCartney, un titre anecdotique comparé à tout ce qu'il avait pu faire avec les Beatles, mais qui lui rapporterait plus d'argent que tout ce qu'il avait écrit depuis cette époque. À la fin des années soixante-dix, le marché du disque et les bénéfices qu'il générerait s'étaient développés et John n'était plus dans la course. Il avait goûté au succès en 1975, quand il avait obtenu un tiers des crédits de composition de « Fame », le premier véritable hit de David Bowie aux États-Unis, mais il savait qu'il lui faudrait tôt ou tard reprendre les hostilités pour vérifier qu'il était toujours capable de quelque chose.

En 1980, il revenait de longues vacances avec Sean dans les Bermudes durant lesquelles il avait composé quelques titres et enregistré des démos rudimentaires. Tous les morceaux évoquaient son nouveau bonheur domestique, le plaisir qu'il prenait à élever son deuxième enfant (contrairement au premier qui dut rivaliser avec la carrière de son père pour gagner son attention) et de son rôle au sein de sa famille – celui d'un homme moderne, dirait-on plus tard. De retour à New York, il entra en studio avec le producteur Jack Douglas et de solides musiciens de session pour commencer les enregistrements. Il présenta l'album comme une véritable collaboration entre sa femme et lui. Les parties vocales *lead* étaient soigneusement alternées pour s'assurer que les auditeurs écoutent bien les deux faces du disque. Convaincu qu'un nouvel album de Lennon, quelle que soit sa qualité, l'aiderait à établir son label sur le marché, David Geffen proposa de le sortir.

Très attendu, le disque parut le 17 novembre et s'attira un accueil au mieux mitigé. Ses thèmes n'en étaient pas la seule raison – au contraire, les disques que Lennon avait sortis après les Beatles étaient fréquemment critiqués à cause des messages explicites véhiculés par ses chansons – le solipsisme strident de ses années de thérapie primale, les slogans superficiels de *Some Time in New York City*, et maintenant cette apologie sirupeuse de la vie domestique qu'était *Double Fantasy*. Le plus révélateur résidait dans le ton qui ressortait de

tous ces disques. Les qualités qu'il avait perdues – l'humour, l'audace, cette impression d'une joyeuse passe d'armes entre deux prodiges aussi talentueux l'un que l'autre – démontraient à quel point il avait changé. Quand les Beatles étaient au sommet de la gloire, il transfigurait son désespoir en des chansons jubilatoires comme « Help ! ». Le véritable bonheur qu'il connaissait à présent produisait des disques sans relief, mécaniques, qui sonnaient comme les équivalents musicaux des productions à la chaîne du *studio system* américain.

Le soir du 8 décembre 1980, David Geffen se trouvait à New York pour rencontrer John et Yoko. Il savait d'expérience que quelques semaines après la sortie du disque, quand les réactions de l'industrie indiquaient clairement que l'album ne ferait pas un carton planétaire, son job était de les rassurer, de signaler que le single « (Just Like) Starting Over » était entré dans le Top 40, et de se réjouir que les prochaines critiques seraient plus enthousiastes. Après la réunion, John et Yoko remontèrent dans leur limousine et s'arrêtèrent à l'angle de Central Park West et West 72nd Street, et non dans la cour intérieure du bâtiment. Lennon avait beau avoir déclaré que s'il finissait assassiné, ce serait de la main d'un fan, il tenait encore à circuler librement dans l'une des villes les plus violentes au monde sans avoir besoin de garde du corps. C'est donc dans la rue qu'il croisa son assassin, Mark Chapman, vingt-cinq ans, pour la seconde fois de la journée. La première, celui-ci lui avait fait signer un autographe sur son exemplaire de *Double Fantasy*. La seconde, il abattit Lennon de cinq balles de calibre .38 Special dans le dos, le tuant sur le coup. Il avait quarante ans.

Il fallut attendre le lendemain – le mardi 9 – pour que la nouvelle parvienne jusqu'à Londres. Au réveil, la radio annonça que John Lennon, « l'ancien Beatle », avait été tué à New York. Il n'y avait pas grand-chose à ajouter – l'assassin était un « déséquilibré », avait déclaré la police –, sans compter qu'en 1980, les médias relayant les informations étaient peu nombreux. Le soir même, on lui rendit hommage dans *Whistle Test*, l'émission rock de la BBC. « Bon nombre d'entre nous ne seraient pas devenus ce qu'ils sont sans John Lennon », déclara en substance la présentatrice Annie Nightingale. Assis sur le rebord de ma baignoire, j'ai fondu en larmes, ce qui n'est pas dans mes habitudes. Ses paroles m'ont touché parce qu'elles

s'adressaient à moi et non à John Lennon. C'est la seule célébrité pour laquelle j'aie jamais pleuré. Avec le temps, je me suis rendu compte qu'en réalité, nous pleurons pour nous-mêmes – nous pleurons notre jeunesse perdue et le bonheur que nous associons aux personnes qui meurent.

Du bonheur, les Beatles en ont donné à des millions de gens. Le sous-produit de ce bonheur était la célébrité – une célébrité délirante, massive, et au bout du compte fatale. En assassinant une rock star, c'est-à-dire la célébrité par excellence, Mark Chapman, l'inconnu par excellence, espérait probablement passer de l'autre côté de la barrière, combler le fossé qui séparait sa vie insignifiante de l'existence héroïque qu'il voyait Lennon mener. Son acte était une sinistre préfiguration de notre désir grandissant de nous trouver au centre des événements alors que nous devrions nous en tenir à notre rôle de spectateur ou d'auditeur admiratif. Il montrait à quel point les rock stars avaient pris de l'envergure et comment certains fans leur demandaient de recoller les morceaux de leur vie brisée. Cela n'avait rien à voir avec ce qu'elles pouvaient dire ou faire, mais avec les attentes de leur public.

Il serait tentant d'arrêter le temps lors de cette deuxième semaine de décembre 1980 et se livrer à ce que les historiens appellent un raisonnement contrefactuel. Que se serait-il passé si John Lennon était rentré sain et sauf dans le Dakota Building et s'il avait été vivant le lendemain, où il comptait aller voir David Bowie jouer à Broadway dans *The Elephant Man*, et le jour suivant, et tous les jours jusqu'à aujourd'hui ?

À court terme, « Lady » de Kenny Rogers serait peut-être resté numéro un aux États-Unis. Les albums de l'année auraient toujours été *The River* de Bruce Springsteen, *Remain in Light* des Talking Heads et *Get Happy !!* d'Elvis Costello. Les rédacteurs en chef de *Rolling Stone*, *People*, *Time*, *Newsweek*, *Maclean's*, *New York*, *NME*, *Melody Maker* et de centaines d'autres titres n'auraient pas recomposé leur maquette à la hâte pour y inclure de longs articles commémoratifs et ajouter des bordures noires sur leur couverture en hommage au chanteur. Certaines publications prestigieuses n'auraient pas remplacé leurs critiques désobligeantes de *Double Fantasy* par des appréciations plus en phase avec le deuil public.

À moyen terme, il aurait effectué la tournée qu'il avait annoncée,

qui serait probablement passée par le Royaume-Uni pour la première fois depuis 1971. Lors de son ultime apparition sur scène 1974, au Madison Square Garden aux côtés d'Elton John, le trac l'avait littéralement rendu malade. Ce n'était qu'une participation éclair. Un vrai concert lui aurait posé un défi autrement plus ardu à une époque où les attentes du public en la matière s'étaient considérablement élevées.

À long terme, on aurait certainement eu droit à une réunion des Beatles qui n'aurait probablement pas donné grand-chose à part ternir à coup sûr le prestige de l'une des plus puissantes franchises de la pop.

John Lennon aurait pu avoir une vie longue, heureuse et bien remplie, la rétribution minimum pour quiconque a procuré autant de plaisir à tant de gens.

Le rock'n'roll aurait bien sûr perdu son martyr emblématique, dont la mort prématurée nous a tous fait prendre conscience que l'indépendance obstinée se payait au pire par un assassinat et au mieux par une récupération par l'establishment. En tant que leader et plus féroce détracteur des Beatles, Lennon était suivi par tous ceux qui s'estimaient au-dessus du poison de la popularité. Il est la rock star la plus influente auprès des aspirants rock stars. Quiconque a touché à une guitare dans les années qui ont suivi sa mort avait moins l'impression d'œuvrer pour son propre intérêt que de rejoindre les rangs de l'armée de John Lennon.

Durant les semaines entre l'assassinat et Noël, les ondes furent saturées de morceaux du nouvel album de Lennon, d'« Imagine », « In My Life » et de tout ce qui pouvait faire écho à la solennité du moment. Les journaux télévisés débattirent inévitablement sur le militant pour la paix et l'artiste d'avant-garde. Les foules défilèrent avec des cierges dans les mains et entonnaient « Give Peace a Chance » à l'unisson des deux côtés de l'Atlantique. Toutes les figures publiques, des politiciens aux hommes d'Église, assurèrent qu'elles ressentaient la même douleur que le reste de la population. Et quelque chose avait changé. Dans le sillage de ce moment JFK pour la pop, il paraissait approprié de considérer le métier de rock star comme une affaire très sérieuse.

Le rock'n'roll est apparu une décennie seulement après la Seconde Guerre mondiale, à une époque où la vie n'avait rien d'une partie de plaisir. Cette musique apportait un changement, offrait aux gosses une

forme de divertissement jusqu'à ce que les responsabilités leur fassent oublier leurs jeux d'enfants. Le phénomène a pris de l'ampleur dans les *sixties*, quand la musique et le style de la génération des *beat groups* se sont propagés dans toutes les couches de la société et de la culture. La mort de John Lennon et la tristesse qu'elle a provoquée ont montré qu'en vieillissant, nous avons gardé cet univers de plaisir et d'évasion avec nous sans le remiser au placard de l'enfance. Cette vieille musique était ancrée en nous, et les personnages qui l'avaient créée faisaient toujours partie de nos vies, que cela leur plaise ou non.

L'éloge funèbre de *Time* démontra à quel point il fallait redéfinir le monde du twist et des cris comme un long voyage vers la lumière. Dans cet article, Lennon, cette figure anarchiste avec un penchant pour les imitations de personnes handicapées, incapable de refréner ses reparties assassines, qui pensait que le rock'n'roll n'avait jamais évolué depuis « Tutti Frutti », devenait « une métaphore poétique et politique ». Le magazine ajoutait que « sa conscience spirituelle était introspective ». L'article compatissait avec une génération tout entière qui voyait « un merveilleux rêve s'estomper ». La dernière personne citée dans l'article était le musicien Steve Van Zandt, qui semblait lui aussi vouloir introniser Lennon au panthéon des saints des derniers jours. « Il a été plus fort que le rock'n'roll. Il a été plus fort que les drogues, que la célébrité, que le mal qu'on lui a fait. C'était le seul type à être plus fort que tout ça. »

Le jour du triste événement, une équipe de télévision intercepta Paul McCartney à la sortie d'un studio d'enregistrement. On l'interrogea sur la mort de son partenaire. Ils s'attendaient à coup sûr à une déclaration vibrante et solennelle qu'ils pourraient afficher en une du journal. Ils n'avaient rien compris. « C'est un coup dur, n'est-ce pas ? », répondit McCartney avec un regard lourd de sens, avant de monter dans sa voiture.

PLAYLIST 1980

John Lennon & Yoko Ono, *Double Fantasy*

The Cure, *Boys Don't Cry*

The Rolling Stones, *Emotional Rescue*

Dexys Midnight Runners, *Searching for the Young Soul Rebels*

David Bowie, *Scary Monsters (and Super Creeps)*

Bruce Springsteen, *The River*

The Jam, *Sound Affects*

Pink Floyd, « Another Brick in the Wall »

Talking Heads, *Remain in Light*

Elvis Costello and The Attractions, *Get Happy !!*

13 AOÛT 1981
SHEPPERTON STUDIOS,
ANGLETERRE
SEXE, VIOLENCE
ET TÉLÉVISION

Au départ, la chanson s'appelait « Girls in Film ». Elle avait été composée par un musicien semi-pro, Andy Wickett, quand il travaillait de nuit dans une chocolaterie de Birmingham. Wickett quitta Duran Duran avant que le groupe ne devienne célèbre. Pour 600 livres sterling, il céda les droits de sa chanson, bientôt rebaptisée « Girls on Film », et d'une autre qui deviendrait l'un des plus grands hits du groupe, « Rio ». À l'époque, Wickett pensait faire une affaire et en profita pour s'offrir de nouveaux claviers. Il changea peut-être d'avis quand il vit son ancien groupe batifoler en costume Anthony Price sur le pont d'un yacht voguant au large d'Antigua, au milieu des eaux azur de la mer des Caraïbes. Avec le vidéo-clip, ce nouveau support désormais omniprésent, ces jeunes musiciens avec qui il partageait un local de répétition glacial si récemment semblaient avoir été téléportés dans un décor paradisiaque.

Le 13 août 1981, quelques jours à peine après que la première levée de fonds internationale contre le sida eut à peine réuni 6 000 dollars, les membres de Duran Duran se rendirent aux Shepperton Studios, près de Londres, pour tourner le clip de leur single « Girls on Film ». L'équipe de réalisateurs était composée de Kevin Godley et Lol Creme, deux anciens membres de 10 cc

reconvertis en douceur dans l'industrie du vidéo-clip. Duran Duran avait déjà une poignée de hits à son actif au Royaume-Uni et jouissait d'une popularité croissante chez les adolescents. Ses managers cherchaient toutefois à faire parler d'eux aux États-Unis auprès d'un public plus mature. Pour y parvenir, ils avaient décidé une chose : le clip devait parler de sexe. Creme et Godley revenaient de voyage : l'un avait assisté à un défilé de mode, l'autre à une exhibition de catch dans la boue. Un mélange des deux ferait l'affaire. Sans se poser de questions idéologiques ou esthétiques, ils se mirent au travail, comme on l'avait toujours fait dans le *music-business*. Au début des années quatre-vingt, l'industrie du vidéo-clip ressemblait de plus en plus à la grande sœur audacieuse d'une industrie musicale parfois trop frileuse.

Certaines images qu'ils filmèrent ce jour-là furent coupées au montage pour ne pas heurter la sensibilité des différents pays et diffuseurs. Dans la version complète, le groupe mime sa chanson en *play-back* sur un ring de boxe, deux filles en nuisette se battent sur une barre verticale enduite de graisse, une infirmière en mini-jupe, bas et porte-jarretelles, une fille déguisée en sumo projette un vrai sumo par-dessus son épaule, une fille dénudée fouette un homme nu, deux catcheuses se battent dans la boue et, pour bien faire comprendre l'idée, des filles nues sont aspergées au jet d'eau par un technicien obligeant. La vidéo de « Girls on Film » introduisit l'esthétique des magazines de charme – lèvres qui s'entrouvrent au ralenti, strings moulants, *pole dance*, cubes de glace glissant sur des seins, toute la panoplie du glamour stéréotypé – dans l'industrie musicale *mainstream*. Ce qui se passait sur le tournage avait l'air si lubrique, même pour les acteurs, que le groupe fut tenu à l'écart des filles pendant le tournage. Personne ne s'attendait à ce que le clip soit diffusé ailleurs que sur la chaîne de Playboy et dans la poignée de clubs qui diffusaient depuis peu des vidéos sur le *dancefloor*. Cependant, comme se le remémora Kevin Godley : « Il y avait du glamour, de la sophistication, du sexe, avec de beaux mecs et des nanas qui glissaient sur des barres. C'était un film de cul, il avait tous les ingrédients pour passer sur MTV. »

Bien évidemment, aucune chaîne ne diffusa la version complète. Mais on pouvait faire encore mieux : la censurer. Duran Duran se fit connaître aux États-Unis grâce à la publicité générée par le refus des chaînes de diffuser leur clip. Ils devinrent célèbres quand MTV décida

de passer une version expurgée. Au moment du tournage, les membres de Duran Duran n'avaient jamais entendu parler de MTV. Cette nouvelle chaîne venait d'être lancée deux semaines plus tôt, dans les régions des États-Unis où elle avait pu signer des contrats avec des réseaux câblés. Elle avait été inventée par une poignée de programmeurs radio convaincus qu'il y avait quelque chose à tenter avec la diffusion de clips en boucle. Les investisseurs étaient sceptiques quant à l'intérêt d'une chaîne musicale. Ils avaient été témoins de la popularité grandissante de groupes comme Blondie, indéniablement télégéniques et qui avaient même tourné un clip pour chaque morceau de leur album *Eat to the Beat*. Mais pour eux, il n'y avait pas assez de contenu pour remplir le temps d'antenne et les coûts étaient difficilement estimables.

C'était oublier que l'industrie musicale n'était pas une science exacte et sous-estimer son besoin vital de couverture médiatique. Cette industrie finançait les vidéos promotionnelles des artistes qui marchaient en Europe, où elles étaient diffusées dans les émissions musicales et les programmes pour enfants du samedi matin avec des répercussions indéniables sur les ventes de disques. MTV n'aurait peut-être rien à payer. Certaines maisons de disques étaient prêtes à leur fournir ce matériel gratuitement. Quand elles sautèrent le pas, les autres compagnies furent obligées de les imiter, de peur que leurs propres artistes ne bénéficient pas de cette visibilité. Elles comptaient particulièrement sur les légendes indiquant le titre du morceau et l'album dont il était tiré qui apparaissaient à la fin de chaque clip, des indications dont l'absence à la radio était leur principale source de frustration. Lorsqu'ils réalisèrent que les coûts de diffusion des clips sur cette chaîne câblée étaient quasiment nuls, les sponsors se ruèrent sur l'occasion.

C'était une curieuse manière de gérer une chaîne de télévision. La majorité des contenus de MTV provenait de fournisseurs extérieurs sur lesquels elle n'avait aucun contrôle. Les clips étaient le fruit de l'imagination des artistes, leurs concepts celui des réalisateurs espérant décrocher un contrat publicitaire, et leur aspect visuel reflétait les limites budgétaires de la production. Sur une moyenne d'une heure de programme, on comptait à peine deux minutes de contenus produits par la chaîne. Ceux-ci étaient réalisés par le « service des programmes ». Les animations graphiques et les annonces

jouaient un rôle essentiel : grâce à elles, la jeune chaîne communiquait à ses téléspectateurs son identité, ce qu'elle proposait et pourquoi ils en avaient besoin. Le visuel le plus emblématique de la chaîne était un drapeau MTV planté sur la Lune. Le principal slogan proclamait « *I want my MTV.* » [Je veux mon MTV] Ils réussirent à convaincre Mick Jagger de le prononcer devant une caméra, et bien vite tout le monde l'imita. C'était un coup marketing de génie : la chaîne mettait l'idéalisme de la jeunesse au service des publicitaires de Madison Avenue, le tout sans déboursier un centime.

Le lancement de la chaîne eut lieu le 1^{er} août à minuit avec « Video Killed the Radio Star » des Buggles. Peu importe que cette chanson soit inconnue aux États-Unis, pensèrent-ils, étant donné qu'il n'y aurait aucune audience. Le deuxième clip donnait une meilleure idée de la future direction de MTV. Il s'agissait de « You Better Run » de Pat Benatar. Pat n'avait pas chanté quoi que ce soit qui ressemblait à du rock avant ses vingt-deux ans, mais son bagage de chanteuse de cabaret l'avait dotée d'un sens de la scène. C'était une qualité précieuse devant la caméra. Elle ne jouait dans un groupe de rock que depuis peu, avec son mari Neil Giraldo, mais elle avait déjà assimilé des automatismes essentiels ainsi qu'une certaine méfiance envers le milieu du cinéma. Pendant le tournage, se rappellera-t-elle, « j'étais furieuse. Je n'arrêtais pas de penser : "Ils me prennent pour qui, un mannequin de défilé ?" La musique, c'est le danger, l'*underground*. » À la différence des clips qu'on verrait plus tard sur la chaîne – les siens et ceux d'un millier d'autres –, Benatar est modestement habillée. Elle porte un T-shirt rayé, mais aussi un pantalon de cuir. Après le lancement de MTV, les pantalons de cuir allaient se multiplier.

L'excitation causée par l'arrivée de MTV est difficile à décrire. La chaîne mit du temps à s'établir à cause du conservatisme des câblo-opérateurs, un obstacle surmonté quand MTV s'imposa comme un produit incontournable. La chaîne avait déclenché une révolution générationnelle aussi retentissante que l'arrivée des réseaux sociaux vingt ans plus tard. Votre première expérience avec MTV vous laissait bouche bée, abasourdi par la succession de ces visages des nouvelles stars filmés en gros plan pour la première fois, et étourdi par sa profusion – son aspect le plus marquant. Autrefois, les clips étaient une denrée rare. À présent, ils se multipliaient à un rythme étourdissant. Ceux qui se fichaient de la musique étaient hypnotisés

par la débauche d'images qui se succédaient : les épaules dénudées de Debbie Harry dans « Rapture » de Blondie, les pas de danse loufoques de Mick Jagger dans l'intro de « Start Me Up », les shorts noirs et les chapeaux en forme de pots de fleurs de Devo dans « Whip It », la mine juvénile des membres de U2 chantant « Gloria » sur les docks de Dublin, jusqu'au *play-back* de Foreigner sur « Waiting for a Girl Like You ».

MTV contribua à accroître la visibilité des rock stars et des prétendants au titre. Elle permit à des artistes à la marge mais visuellement charismatiques d'accéder au *mainstream*. Les Stray Cats, par exemple, qui autrefois devaient compter sur les *college radios*, attirèrent subitement des foules énormes parmi lesquelles certains s'étaient mis à copier leur style vestimentaire après les avoir vus à la télévision. À ses débuts, MTV avait un taux de pénétration inhabituellement élevé dans les régions rurales. Les jeunes Def Leppard remarquèrent qu'ils commençaient à figurer dans les classements des marchés secondaires, un phénomène que seule MTV était capable de provoquer. Là où les radios imposaient tacitement des quotas de chansons de « minettes », MTV, consciente que son audience de départ était les adolescents mâles, mettait en avant les artistes féminines, des Go-Go's qu'il fallut persuader qu'il n'y avait rien de foncièrement immoral à être filmé en train de rouler en décapotable dans Hollywood en chantant « Our Lips Are Sealed » en *playback*, à des artistes plus âgées comme Olivia Newton-John, qui accepta volontiers de se couper les cheveux et de faire des séances de gym pour se transformer sur le tard en *sex-symbol* avec « Physical ».

Certains musiciens faisaient preuve d'un remarquable conservatisme vis-à-vis des exigences des vidéo-clips. À l'époque où Miles Copeland gérait la carrière de REM, un Michael Stipe de vingt et un ans se remémora : « Il m'a dit : "Vous devez faire des clips et vous devez chanter en *play-back*." J'ai répondu : "Pas question", et la discussion s'est arrêtée là. » Plus tard, Stipe se plierait à l'exercice dans une quantité de clips.

Certains artistes plus âgés craignaient que l'examen rapproché de la caméra ne révèle leurs défauts physiques. En 1981, les cheveux d'Elton John étaient sur le point de sortir de leur retraite pour effectuer un retour triomphal, si bien que sa contribution vidéo dut être filmée de profil dans une pièce plongée dans l'obscurité.

Par le passé, le clip était une option facultative pour les rock stars, une case qu'elles pouvaient cocher si l'envie leur en prenait. Quand MTV devint une condition obligatoire pour accéder aux hit-parades, le rock se mua en un médium visuel et le clip devint un exercice routinier pour les rockers, qui passaient désormais des journées entières à patienter sur un plateau de tournage ou dans des sites reculés et inhospitaliers pendant que les gens vraiment importants, les techniciens, peaufinaient la dernière lubie en date du réalisateur. Ils se demandaient s'ils devaient essayer de ramener la jolie top model qui jouait le rôle de la fervente admiratrice et trompaient l'ennui avec les substances payées par le budget « fruits et fleurs » de la maison de disques.

En septembre 1981, l'équipe de Rod Stewart réquisitionna le Sunset Marquis de Hollywood, qui à l'époque se targuait d'être l'hôtel de prédilection des rockers. Son groupe prit place sur une scène installée dans le petit bassin de la piscine et il chanta en *play-back* son nouveau single, « Tonight I'm Yours », tandis qu'autour de lui, de jeunes mannequins postées à tous les balcons et sur toutes les chaises longues autour de la piscine aguichaient le téléspectateur en se déhanchant. Même en coupant le son, on comprend la plupart du temps ce que nous montre la télévision, un support essentiellement basé sur le pouvoir de l'apparence. La révolution MTV ouvrit les portes de la plus grande garde-robe du monde et invita les aspirants rock stars à se servir. Ceux-ci se déguisèrent en pirates, dandys, cow-boys, gangsters, vampires, gigolos, spationautes, soldats et, sans surprise, en rock stars. Comme le démontra le clip de Rod Stewart et d'innombrables tentatives similaires dans les années qui suivirent, cette image de la vie de rock star s'avérait aussi réaliste que la vie de pirate selon Adam Ant, mais véhiculait une certaine idée du glamour dont le public raffolait.

PLAYLIST 1981

Duran Duran, « Girls on Film »

Phil Collins, « In the Air Tonight »

Queen & David Bowie, « Under Pressure »

Kraftwerk, *Computer World*

Kid Creole and The Coconuts, *Fresh Fruit in Foreign Places*

Foreigner, *4*

Bob Dylan, *Shot of Love*

Pretenders, *Pretenders II*

Meat Loaf, *Dead Ringer*

The Police, *Ghost in the Machine*

19 MARS 1982 LEESBURG, FLORIDE LA FIÈVRE DE LA ROUTE

Ozzy Osbourne préférait voyager en bus. Non seulement il économisait sur les billets d'avion, mais cela lui permettait aussi de prendre la route dès la fin de ses concerts plutôt que de voir sa chambre d'hôtel accueillir tous les alcooliques et les drogués du coin. Il savait que la tentation serait trop forte. Ozzy avait été renvoyé de Black Sabbath deux ans plus tôt. Les autres membres avaient leurs propres problèmes de drogue et étaient incapables de le gérer. Au sein du groupe, Ozzy jouait le rôle du type légèrement plus fêlé que le reste de la bande. Il prenait cette responsabilité tellement à cœur que ses trois comparses finirent par lui montrer la porte.

À cette époque, Ozzy avait la chance d'avoir à ses côtés une femme prête à s'occuper de sa vie professionnelle et personnelle tout en l'empêchant de retomber dans l'alcoolisme. Sharon Arden était la fille de Don Arden, un chanteur reconverti en manager qui s'était forgé une redoutable réputation dans le *business*. On l'avait vu amadouer un Chuck Berry barricadé dans sa loge en glissant des billets de banque sous sa porte lors de sa tournée de 1964. Sharon venait d'un milieu où on réglait les contentieux avec les poings plutôt qu'avec des avocats. Elle apprenait le métier en assurant le management de Blizzard of Ozz, le nouveau groupe constitué par Ozzy après son départ de Sabbath. Ils n'étaient pas encore mariés mais elle était déjà sa petite amie. La fille du patron au physique ingrat allait bientôt se muer en sculpturale épouse hollywoodienne.

Ozzy n'était pas une star comme les autres. La majorité de ses fans étaient des adolescents mâles pour qui il incarnait la tête brûlée par excellence. Ozzy avait vite compris ce qu'on attendait de lui. Pour corser son *show*, il avait recruté un comédien d'un mètre soixante. Habillé en moine, celui-ci sortait d'une trappe de souffleur pour le ravitailler en bouteilles d'eau et en serviettes. Quand venait « Goodbye to Romance », on simulait la pendaison du malheureux sur scène. Au cours de la même tournée, au beau milieu d'une réunion avec des cadres de son label à Los Angeles, Ozzy décapita d'un coup de dents une colombe qu'il était censé lâcher dans la nature. Même sans témoins pour confirmer sa véracité, l'incident entra dans la légende. Lors d'un concert à Des Moines, Iowa, en janvier 1982, un adolescent, Mark Neal, lança une chauve-souris morte sur la scène. Comme on pouvait s'y attendre, Ozzy mordit dedans – mais eut tout de même la jugeote de se faire administrer une piqûre antirabique un peu plus tard. S'il passait pour un déséquilibré sur scène, Ozzy était aussi paumé et démuni qu'un petit garçon dans le monde réel. C'était ce qui séduisait Sharon. Sans elle, il était tout simplement incapable de fonctionner. Ensemble, ils s'épanouissaient.

Le 19 mars 1982, le groupe et l'équipe de tournée de Blizzard of Ozz avaient passé la nuit sur la route après un concert à Knoxville, Tennessee. Le conducteur du bus, Andrew Aycock, vingt-trois ans, fit un détour par Leesburg, en Floride. Il voulait faire une escale au siège de sa compagnie pour réparer un climatiseur défectueux. Ozzy et Sharon dormaient dans leur compartiment au fond du bus. Aycock, qui était accompagné par son ex-femme, avait sniffé de la cocaïne. Non loin des locaux de la compagnie de bus se trouvait un petit aérodrome. Aycock, qui était un pilote qualifié (mais dont le permis avait expiré), se mit en tête de faire un tour dans un Beechcraft Bonanza. Il ne prit pas la peine de demander la permission au propriétaire de l'appareil.

Sans autre source de distraction dans les parages, Aycock invita des membres de l'équipe de tournée à faire de brefs tours dans les airs. Pour son dernier vol, il fit embarquer Randy Rhoads, gracie guitariste californien de vingt-quatre ans et star du nouveau groupe d'Ozzy, et Rachel Youngblood, une Afro-Américaine de cinquante-huit ans, décrite par la suite comme maquilleuse, coiffeuse, costumière et cuisinière. Bonne à tout faire de Sharon en Californie, elle avait

intégré la tournée pour l'aider à être Sharon pendant que celle-ci s'assurait qu'Ozzy puisse être Ozzy. Ni Rhoads, ni Youngblood n'aimaient l'avion, mais, en cette matinée ensoleillée, ils se laissèrent convaincre de monter à bord de ce modèle plus récent de l'appareil dans lequel Buddy Holly avait trouvé la mort vingt-trois ans plus tôt.

Soit pour réveiller Ozzy, soit pour faire peur à son ex-femme qui l'observait depuis le sol, Aycock fit plusieurs passages en rase-mottes, passant suffisamment près du bus pour le faire vibrer. À son troisième passage, il fit une fausse manœuvre. Une aile heurta le bus et l'avion percuta un arbre avant d'aller s'écraser contre un manoir non loin de là. L'appareil prit feu sur-le-champ. Réveillés en sursaut par l'impact initial, Ozzy et Sharon sortirent du bus encore à moitié endormis et aperçurent les débris de l'appareil en flammes. Des morceaux de corps étaient éparpillés sur le sol. Les trois passagers étaient morts sur le coup. Seuls leurs dossiers médicaux permirent de les identifier.

Après leur mort, on découvrit qu'aucun d'entre eux ne comptait faire la tournée au départ. Randy rêvait de partir étudier la musique classique à l'université, et Rachel s'était engagée pour payer une machine à écrire électrique à son église. De plus, le fait que ces deux-là soient morts ensemble était très surprenant : Rachel n'appréciait pas Randy, qu'elle avait même traité de sale petit con de Blanc. Le chauffeur de bus était clairement le responsable de l'accident, mais seules les tournées de rock'n'roll semblaient capables de produire des tragédies aussi sordides et absurdes. On imagine mal des sportifs de retour d'une compétition ou une troupe de théâtre en route pour un festival se laisser amadouer par un pilote qu'ils connaissent à peine et monter à bord d'un petit appareil sans but précis alors qu'ils n'apprécient pas l'avion.

L'ambiance des tournées de rock est propice à un certain déséquilibre qui fait oublier les lois élémentaires de la vie sur terre. Nul besoin d'être accompagné par des personnalités dérangées ou irresponsables : les tournées semblent favoriser des mauvais choix qu'on ne ferait jamais dans d'autres occasions. L'année 1982 l'illustre parfaitement, à une époque où les artistes n'avaient pas encore l'habitude d'engager des gens dont la principale fonction était de les protéger d'eux-mêmes. Le monde dans lequel ils évoluaient les poussait à tous les excès. Personne ne suggérerait encore que l'exercice physique et l'abstinence étaient les clefs de la survie en tournée. Tout

le monde se croyait volontiers invulnérable. Les tournées carburaient à la drogue et à l'alcool, et seule une faible minorité s'en tenait à l'écart. Il fallait flirter avec les limites, se rapprocher toujours plus près du gouffre, avec des conséquences prévisibles.

L'année 1982 regorge d'exemples d'inconscience similaires. La veille de la tragédie de Leesburg, Teddy Pendergrass, l'Elvis noir, fut impliqué dans un accident après un excès de vitesse au volant de sa Rolls-Royce. Au mois de juin, le guitariste des Pretenders, James Honeyman-Scott, fut retrouvé mort, victime d'une crise cardiaque chez une amie, un décès attribué à une « intolérance à la cocaïne ». Quelques jours plus tôt, il avait accepté que le bassiste, Pete Farndon, soit viré de son groupe à cause de ses problèmes d'héroïne. Il mourrait dans sa baignoire moins d'un an plus tard.

L'expérience n'était pas synonyme de sagesse. Au mois de mars, David Crosby, quarante ans, fut arrêté après avoir heurté un garde-fou sur la San Diego Freeway. Il essayait de rouler un joint tout en tirant sur sa pipe au volant. L'agent de police envoyé sur les lieux aperçut un pistolet qui dépassait de son sac et l'emmena au poste. Un mois plus tard, Crosby fut de nouveau arrêté, cette fois-ci dans un club miteux de Dallas où il donnait un concert pour payer sa came. Quand la police débarqua, il était en train de fumer du *freebase*, son pistolet posé à côté de lui. « Ça lui faisait de l'argent de poche qui partait directement dans sa pipe, raconta l'un de ses amis. Ça lui permettait de patienter entre les chèques de royalties qui arrivaient tous les trimestres. Un trimestre, c'est long pour un camé. » Bien qu'il fût venu à bout de la patience de ses autres amis musiciens – plusieurs stars étaient venues l'aider à décrocher dans sa maison de Marin County l'année précédente, mais l'initiative avait tourné court quand on l'avait surpris en train de fumer dans la salle de bains à la moitié du séjour –, Stills et Nash réinvitèrent Crosby en tournée – en prenant soin de débrancher son micro et d'engager un autre chanteur pour assurer ses parties vocales depuis les coulisses.

L'année 1982 était victime d'une pénurie de nouvelles rock stars, quoique largement compensée par des personnalités prêtes à prendre le relais. La majorité des vedettes en couverture de *Rolling Stone* cette année-là venaient du cinéma ou de la télévision – David Letterman, Robin Williams, Mariel Hemingway, Matt Dillon, Timothy Hutton et Warren Beatty – et affichaient la même arrogance et la même

spontanéité que les rock stars. Le 5 mars, l'humoriste et acteur John Belushi fut retrouvé mort dans un bungalow du Chateau Marmont. Il s'était préparé un *shoot* de *speedball*, un cocktail d'héroïne et de cocaïne que lui avait injecté Cathy Smith, une ancienne associée de trois membres du Band et de Ron Wood des Rolling Stones. D'abord simple consommatrice, elle s'était mise à dealer. Au mois de janvier, Belushi, qui s'était fait connaître par son rôle de musicien amateur dans *The Blues Brothers*, avait fait la couverture de *Rolling Stone* à l'occasion d'un article où il déclarait qu'il avait changé et que ses frasques autodestructrices étaient de l'histoire ancienne. À Hollywood, plus les couleuvres sont grosses, plus on les avale facilement. L'épitaphe de la tombe de Belushi, à Martha's Vineyard, déclare : « *I may be gone but rock and roll lives on* » [Je ne suis plus là mais le rock'n'roll continue]. Sa veuve fit déplacer son cercueil dans un caveau anonyme pour décourager les fans qui auraient eu l'envie de se saouler sur sa tombe. « J'aurais voulu qu'un journaliste révèle son problème de cocaïne et ruine sa carrière », confia-t-elle dans un entretien.

La mort de Belushi vint confirmer des soupçons de plus en plus fondés dans l'industrie du divertissement : la cocaïne était devenue autant une monnaie d'échange qu'un stimulant. Robin Williams, lui aussi accro à cette époque où il apparaissait en *prime time* dans la série *Mork and Mindy*, se remémora par la suite : « Toute cette horrible histoire autour de Belushi était terrifiante. Sa mort a pétrifié tout un pan du show-business. Beaucoup de gens ont décroché à ce moment-là. » Vers la même époque, un reportage de Robin Denselow pour la BBC confirmait qu'on offrait de la cocaïne en guise de compensation à des ingénieurs du son mal rémunérés ou pour mettre de l'huile dans les rouages des contrats de production de film. À tous les gens de la profession qui manquaient d'assurance, elle procurait une sensation de toute-puissance salvatrice. Au mois octobre, le *New York Times* publia un long dossier sur l'explosion de la cocaïne à Hollywood. Apparemment, Lloyd's of London refusait d'assurer certains acteurs, craignant que leur addiction mette en danger les délais des tournages.

Il y avait d'autres prétendants au trône de James Dean. Bien que son client ait déjà planté sa voiture plusieurs fois en plein milieu de Beverly Hills, l'agent de l'acteur Richard Dreyfuss martela que son client n'avait jamais consommé de cocaïne à sa connaissance. Plus

tard, Dreyfuss, qui se déclare *clean* depuis cet incident, révéla la vérité : « À l'époque, j'étais devenu membre du conseil d'administration et probablement directeur des admissions du Centre des connards. »

Le 30 avril, Lester Bangs, le *rock critic* dont la prose était aussi impressionnante que son auteur était insignifiant, dont les articles étaient autant de plaidoyers pour se faire accepter des cercles branchés qui l'ignoraient superbement, qui aimait dire que le rock'n'roll était moins un genre musical qu'un style de vie, acheva le manuscrit de son nouveau livre, *Rock Gomorrah*. Pour fêter l'événement, il ingurgita un cocktail de Valium et d'un puissant sirop contre la toux. Il ne se réveilla jamais. Il avait trente-trois ans.

Pendant ce temps, loin des fastes de Hollywood, un son radicalement nouveau était sur le point d'apparaître. L'événement musical le plus important de l'année 1982 fut la sortie de « The Message » de Grandmaster Flash and The Furious Five. La chanson s'avérerait aussi vitale pour son époque que le fut « Tutti Frutti » pour la sienne près de trente ans plus tôt. Dans un article paru dans *Rolling Stone* au mois de septembre, Kurt Loder décrivait ce morceau comme « le compte rendu le plus détaillé et le plus dévastateur sur les oubliés de l'Amérique depuis la description par Bob Dylan de la mort solitaire de Hattie Carroll – ou, plus pertinemment, depuis que Marvin Gaye a bien regardé autour de lui et s'est écrié “*What's going on ?*” ».

Au lendemain de la tragédie de Leesburg, Ozzy replongea dans l'alcool et déclara vouloir prendre sa retraite. Pour Sharon, c'était hors de question. Comment allaient-ils retrouver une vie normale ? Qu'est-ce que deux bohémiens comme eux allaient devenir ?

Trois semaines plus tard, ils organisèrent des auditions pour recruter un nouveau guitariste.

PLAYLIST 1982

Iron Maiden, *The Number of the Beast*

Sonic Youth, *Sonic Youth*

The Clash, *Combat Rock*

Roxy Music, *Avalon*

Yazoo, *Upstairs at Eric's*

Grandmaster Flash and The Furious Five, « The Message »

Kate Bush, *The Dreaming*

Peter Gabriel, *Peter Gabriel*

Bruce Springsteen, *Nebraska*

Prince, *1999*

31 SEPTEMBRE 1983 THE CONTINENTAL HYATT HOUSE, HOLLYWOOD LA GRANDE ILLUSION

En 1983, Rob Reiner, qui s'était fait connaître avec la sitcom *All in The Family*, s'associa aux acteurs comiques Christopher Guest, Michael McKean et Harry Shearer, sollicita une petite somme d'argent à une compagnie de production dirigée par Lew Grade, et entama le tournage d'un film à petit budget qui deviendrait l'équivalent du *Dont Look Back* des groupes de rock anonymes à la ramasse. Il n'y avait pas de script ; les scènes et les dialogues étaient improvisés. Le groupe fictif jouait ses propres morceaux, un répertoire comprenant des titres intitulés « Big Bottom » ou « Tonight I'm Gonna Rock You Tonight ». On s'efforça de tourner dans des lieux directement associés au rock'n'roll, dont une scène filmée sur la tombe d'Elvis Presley. La scène de la fête de fin de tournée prend place au bord de la piscine sur le toit du Continental Hyatt House à Hollywood, une pension rock'n'roll rebaptisée « Continental Riot House » à l'époque où Keith Moon y séjournait.

Ce faux documentaire intitulé *This Is Spinal Tap* suivait les pérégrinations de Spinal Tap, laborieux groupe de prog rock issu des provinces anglaises sur le point d'entamer une tournée américaine pour défendre son nouvel album, *Smell The Glove*. Les trois membres principaux – tous leurs batteurs trouvaient la mort les uns après les autres dans des circonstances invariablement ridicules – étaient David St Hubbins, Nigel Tufnel et Derek Smalls. Trois fantassins ordinaires

issus des rangs anonymes de l'armée du rock. Ils paraissaient un poil trop vieux pour leurs coupes de cheveux. Ils n'avaient pas l'air particulièrement dingue ou rebelle, et ils menaient une existence banale et déprimante en bas de la classe moyenne qu'ils interrompaient de temps à autre en partant jouer les rock stars dans des bourgades perdues au fin fond de l'Ohio. À leur arrivée, ils se glissaient dans des pantalons en Spandex avant de jouer un morceau torride sur leur membre viril ou l'arrière-train de leur petite amie. Ça n'était clairement pas un boulot d'adulte, mais c'était le seul boulot que certains adultes étaient capables de faire.

Les membres de Spinal Tap possédaient un total de trois expressions faciales : l'assurance inébranlable au moment d'annoncer une grande décision, la stupeur embarrassée quand ils découvrent que leur plan ne fonctionne pas, et la colère bredouillante quand ils s'agitent dans tous les sens pour trouver un coupable. Le registre passif/agressif de Guest, Shearer et McKean, les trois acteurs principaux, visait si juste qu'on ne pourrait plus jamais imaginer les groupes de rock se quereller autrement qu'avec ce genre d'inflexions offusquées et provinciales. Ils s'habillaient comme des rock stars, mais s'exprimaient comme trois hommes tentant de réparer une tondeuse à gazon.

This Is Spinal Tap ne se bonifie pas au fil des visionnages. Tourné en 16 mm, l'équipe de production doubla la taille de l'image pour renforcer l'impression d'un projet dont le budget était réduit à des bouts de ficelle. Il n'y a aucune subtilité cachée nécessitant de regarder le film une seconde fois. Le seul moment qui importe est celui où le spectateur prend conscience que tous les groupes de rock finissent un jour ou l'autre par ressembler à Spinal Tap. Le film ne se concentre pas sur la période la plus abordée de la carrière d'un groupe, à savoir le moment où il est sur le point de percer. À la place, le vrai-faux réalisateur Marty Di Bergi saisit accidentellement un groupe qui, après quelques années derrière lui, se rend compte qu'il ne sera plus jamais aussi bon ; une chose dont nombre de groupes des années soixante et soixante-dix commençaient à prendre conscience dans les années quatre-vingt.

Malgré tous les efforts de leur manager Ian Faith pour prétendre le contraire – « notre popularité ne baisse pas, on attire juste un auditoire plus sélect » –, Spinal Tap est sur le déclin. Les groupes qu'ils

méprisaient jouent désormais dans des salles dont ils ne pourraient même pas rêver. Personne ne vient assister à leur séance d'autographes, le budget s'effondre, leur limousine est remplacée par un van, personne ne répond à leurs appels, et ils se retrouvent clairement à leur point de départ, une position où ils ne peuvent compter que sur eux-mêmes et sur leurs proches. Leur seul espoir est de parvenir à contrôler leur chute et d'ignorer le plus possible la réalité de leur situation.

Les genres comique et tragique dépendent moins du type de récit que de la vitesse à laquelle il est raconté. Tom Waits prétend avoir fondu en larmes quand il a vu *This Is Spinal Tap* pour la première fois. Le film décrit de nombreux aspects du rock'n'roll avec une franchise rarement vue dans des films plus sérieux. Il s'en prend notamment à la dynamique d'un groupe. Les groupes sont semblables à des partis politiques en miniature ; les membres affichent leur solidarité en public tandis qu'en privé, ils se livrent à une guerre intestine sans fin où les coups bas fusent de toutes parts, une guerre où rien n'est pardonné, rien n'est oublié, rien n'est abordé ouvertement, et où quiconque a le courage et la clairvoyance de proposer un changement de cap est immédiatement tourné en ridicule. *This Is Spinal Tap* saisit les tensions imperceptibles et les regards en coin chargés de sens que s'attire chaque membre qui aurait l'audace de susciter l'approbation d'un élément extérieur au groupe. Il montre comment le seul membre conciliant, ici le bassiste Derek Smalls, se retrouve pris dans les feux croisés des deux pseudo-mâles alpha qui composent les chansons et dirigent le groupe. Il décrit la panique quand débarque la petite amie de David St Hubbins, une ex-fan du groupe sortie des coulisses qui commence visiblement à contrôler l'un des membres à distance et prend les rênes du management pile au moment où personne de sensé n'accepterait ce poste. Elle réalise enfin son rêve ultime : monter sur scène avec le groupe en agitant un tambourin ; elle couchera à coup sûr avec l'autre leader du groupe. En temps voulu, elle publiera ses mémoires à compte d'auteur, épousera un marchand d'armes et ouvrira une retraite de yoga.

This Is Spinal Tap s'en prend aussi à l'absurdité des « rockumentaires », un format en pleine expansion à la suite de la multiplication des chaînes musicales en quête de contenus sur le rock. Le film reprend tous les poncifs du genre : les interviews en face-à-face

où chaque membre du groupe s'épanche sur ses *hobbies* ; la séquence où Nigel, entouré de son matériel, explique que son ampli monte jusqu'à onze et qu'il est donc clairement plus fort d'un cran ; les péripéties du groupe perdu dans les couloirs labyrinthiques censés le conduire à la scène tandis que les clameurs de la foule s'éloignent peu à peu ; la crise de nerfs dans les loges provoquée par des tranches de pain légèrement trop petites pour les tranches de jambon. La débandade est totale et la caméra n'en perd pas une miette, capturant toutes les déclarations qui semblaient une bonne idée sur le moment, toutes les pseudo-réflexions profondes et les échanges de bons mots que les protagonistes aimeraient tant ravalier après coup. « Qu'est-ce qu'il y a de mal à être sexy ? » « Je suis au-dessus de ça. Je suis un professionnel. » « La ligne est si ténue entre stupide et intelligent. » Un seul visionnage du film suffit à graver ces répliques dans votre mémoire et les faire resurgir à la moindre occasion.

Les réalisateurs eurent beau souligner que les déboires de Spinal Tap ne s'inspiraient pas d'un groupe précis, de nombreuses formations bien réelles prétendaient le contraire. En 1983, alors que le film était en plein tournage, Black Sabbath découvrit que le décor inspiré de Stonehenge commandé pour un concert était plus grand que la scène. Les *bluesmen* britanniques de Foghat étaient formels : quand elle avait assuré leur management, la petite amie d'un des membres du groupe utilisait la numérologie pour programmer leurs tournées. Ils accusèrent presque sérieusement les producteurs du film d'avoir caché des micros dans leur bus de tournée pour recueillir des idées. Tous les groupes revendiquaient la paternité de certaines scènes. Tous évoquaient le soir où ils s'étaient perdus sur le chemin de la scène, ou la fois où leurs amplis avaient subitement capté la fréquence radio d'un concessionnaire automobile du coin. Eddie Van Halen mit un point d'honneur à se faire fabriquer un ampli qui montait jusqu'à onze. Ces groupes s'échinaient pour prouver qu'ils comprenaient la plaisanterie. Le constat essentiel de *This Is Spinal Tap*, à savoir que les groupes durent bien trop longtemps parce qu'ils n'osent pas s'arrêter, restait toutefois trop dur à avaler.

Si le rock avait déjà été parodié par le passé, on le devait à des figures telles que Peter Sellers et Phil Silvers. Aussi géniaux soient-ils, ils ne comprenaient pas vraiment ce qu'ils tournaient en dérision. Pour leur part, Guest, McKean et Shearer connaissaient leur sujet sur le

bout des doigts. Leur interprétation n'était pas dénuée d'une certaine tendresse. Ils avaient entrevu la triste réalité de ce qui était devenu une industrie du rock : tout ce qui compte, c'est de faire croire au public ce qu'on lui raconte. Quand la grande illusion ne fait plus effet, quand vous la mettez en doute, quand les trucages deviennent apparents, quand vous décelez réellement le désespoir dans le regard de ces musiciens au moment où ils remarquent que le décor de la scène commence à s'écrouler, quand les amplis tombent en rade et qu'ils se mettent à se hurler dessus comme des ouvriers sur un chantier, vous observez le monde à travers le prisme de Spinal Tap.

Quand vous adoptez cette façon de voir, vous ne pouvez plus faire machine arrière. Spinal Tap révèle instantanément ce que sont réellement nos demi-dieux du rock : des hommes d'âge moyen dans des pantalons peu flatteurs. Lorsque la magie s'effrite sous une lumière aussi impitoyable, il faut des millions de dollars de subterfuges pour retrouver la foi.

PLAYLIST 1983

David Bowie, *Let's Dance*
Culture Club, « Karma Chameleon »
Michael Jackson, *Thriller*
Def Leppard, *Pyromania*
U2, *War*
Paul Young, *No Parlez*
Tom Waits, *Swordfishtrombones*
The Rolling Stones, *Undercover*
The Fall, *Perverted by Language*
Jackson Browne, *Lawyers in Love*

1. « Riot » : « émeute », « chaos ».

27 JANVIER 1984
THE SHRINE AUDITORIUM,
LOS ANGELES,
CALIFORNIE
LES FEUX DE LA RAMPE

Entre le 24 décembre 1983 et le 14 avril 1984, un seul album régnait sans partage sur le hit-parade américain : *Thriller* de Michael Jackson. À la mi-février 1984, ses ventes étaient si considérables qu'on lui remit le titre officiel d'album le plus vendu de tous les temps, surclassant des prédécesseurs tels que la bande originale de *La Mélodie du bonheur*. Le 28 février, la cérémonie annuelle des Grammy Awards organisée à Los Angeles fit la part belle au chanteur de vingt-cinq ans. Ce soir-là, il rafla un total de huit récompenses, dont le prix du meilleur single pour « Beat It », du meilleur album de l'année 1983 et, conjointement avec Quincy Jones, du meilleur enregistrement. Ce fut l'édition la plus suivie de l'histoire des Grammy à la télévision – près de cinquante-deux millions d'Américains avaient allumé leur poste. La musique n'avait jamais été aussi populaire.

À cette époque, Michael Jackson pesait plus lourd que l'ensemble de l'industrie musicale. Les producteurs des Grammy semblaient en tout cas de cet avis. Lors de la cérémonie, les caméras étaient braquées sur lui en permanence, comme si l'événement se tenait en son honneur. Assis au premier rang, il portait des lunettes de soleil réfléchissantes, son célèbre gant blanc et un uniforme pailleté digne d'un ambassadeur de la République de la Célébrité. À côté de lui se

trouvait une starlette de dix-huit ans nommée Brooke Shields. Son autre compagnon de la soirée était Emmanuel Lewis, douze ans, star de la sitcom *Webster*. Malgré son âge, ce dernier mesurait à peine plus d'un mètre. Pendant la cérémonie, on vit Jackson le porter comme un nouveau-né endormi.

Jackson et ses deux invités avaient tous les trois grandi dans un environnement totalement déconnecté de la vie normale. Tous les trois avaient été éduqués d'une main de fer par des parents tyranniques. Tous les trois avaient eu du mal à entrer dans l'âge adulte. À quinze ans à peine, Brooke Shields était apparue dans une publicité provocante pour les jeans Calvin Klein. « Il n'y a rien entre mon Calvin Klein et moi », lançait-elle en fixant la caméra avec un regard langoureux. Lewis avait été le jeune ambassadeur du Whopper, le sandwich phare de la chaîne Burger King. Michael, pour sa part, venait d'accepter de figurer dans une publicité pour Pepsi au gré du *deal* le plus lucratif jamais passé entre une star de la musique et Madison Avenue.

Selon les clauses du contrat, Michael mettrait les talents de chanteur et de danseur qui avaient fait de lui la plus grande star de MTV au service d'un spot reprenant une de ses chansons dont les paroles seraient adaptées pour vanter les mérites de la boisson présentée par la marque comme le choix de la nouvelle génération. Michael avait suggéré qu'on utilise le refrain de « Billie Jean », un titre inspiré par une poursuite en reconnaissance de paternité intentée contre lui : « *You're the Pepsi Generation / Guzzle down and taste the thrill of the day / And feel the Pepsi way*¹. » Si son équipe avait trouvé un terrain d'entente avec Pepsi, c'était uniquement parce qu'elle n'avait pas réussi à soutirer la somme voulue à Coca-Cola, pour qui Jackson était tout aussi prêt à jouer les ambassadeurs. En raison de son régime draconien, on stipula clairement à Pepsi qu'il n'y aurait aucune image de Michael en train de boire son produit. Son enthousiasme était une affaire de forme et non de fond, une forme au demeurant strictement limitée : il insista pour que son visage n'apparaisse pas plus de quatre secondes, assurant aux producteurs que des gros plans sur ses chaussures et sa silhouette suffisaient à évoquer sa présence. Il s'était façonné sa propre marque et s'attendait à ce qu'on le reconnaisse en conséquence.

Tel un athlète utilisant l'argument de ses capacités physiques pour

renégocier un contrat, Jackson préférait qu'on lui exprime de l'affection et du respect sous une forme qu'il comprenait : lui offrir des sommes plus importantes qu'aucun autre *entertainer* avant lui. De cette manière, il espérait non seulement continuer à maintenir un train de vie d'une opulence jamais vue, mais aussi montrer à ses frères aînés, qu'il avait relégués au rang de figurants, à son père tyrannique, qui l'exhortait à effectuer une dernière tournée par égard pour ses frères, et à toutes les autres superstars, de Paul McCartney à Stevie Wonder en passant par Barbra Streisand, qu'il avait réussi à faire tout seul ce qu'ils n'avaient jamais accompli.

En janvier 1984, Jackson était devenu la star la plus adulée depuis Elvis Presley. Ses ventes de disques battaient tous les records. Il avait en outre négocié des taux de royalties sans précédent qui généraient des revenus inouïs, signé un contrat d'édition d'un million de dollars pour un livre préfacé par une autre icône nationale, Jackie Onassis, et était devenu le chef de file d'une nouvelle forme de divertissement qui mariait la musique et le mouvement dans une symbiose parfaite. Son charisme s'étendait au-delà du public ordinaire des *entertainers* populaires pour la simple raison qu'il était noir (bien qu'il soit déjà passé sous le bistouri pour faire ressortir ses pommettes et se doter d'un nez digne d'un personnage de Disney, il n'avait pas touché à sa couleur de peau), et touchait par conséquent des communautés qui, aux États-Unis comme ailleurs, n'avaient même pas été effleurées par les Beatles et Elvis Presley. Il était devenu la superstar incontestée d'un monde en expansion.

Quelques années plus tard, je traversais l'Éthiopie en compagnie d'un Éthiopien anglophone qui avait voyagé à l'étranger. Au cours d'une longue conversation sur la pop music, j'ai dû lui expliquer qui étaient les Beatles et Elvis Presley, dont il n'avait jamais entendu parler. En revanche, il connaissait évidemment Michael Jackson. Il était un citoyen du monde de Michael – indice révélateur de la perte d'influence du rock au profit de la dance au milieu des années quatre-vingt. À l'époque, Michael Jackson avait atteint sa phase impériale, l'étape la plus périlleuse dans la carrière d'un artiste, le moment où l'on rencontre une telle réussite qu'on est persuadé qu'elle durera éternellement.

Le 27 janvier 1984, Michael se trouvait au Shrine Auditorium, à Los Angeles, sur le tournage du spot publicitaire de Pepsi. Le

réalisateur Bob Giraldi, auteur des clips de « Beat It » et « Billie Jean », était aussi un pont de la publicité télévisée. Ce dernier se trouvait dans une loge avec Jermaine Jackson quand retentit un cri perçant qui appartenait clairement à Michael. Craignant qu'un Mark Chapman en puissance ait échappé au service de sécurité, ils se précipitèrent dans la loge de la star. Ils y trouvèrent Michael, tétanisé. Il avait fait tomber un de ses gants blancs dans la cuvette des toilettes et hurlait pour qu'un larbin vienne le récupérer. Un accessoiriste muni d'un cintre en métal finit par effectuer l'opération de sauvetage.

Le même soir, à 18 h 15, Jackson se trouvait sur la scène du Shrine devant un public de plus de trois mille personnes acheminées en autocar pour rendre sa prestation plus réaliste. Les pas de danse de Jackson étaient souvent accompagnés d'effets spéciaux pour souligner ses talents extraterrestres. Ce soir-là, il était censé surgir au milieu d'une gerbe de flammes avant de glisser vers son groupe avec sa démarche si reconnaissable à mi-chemin entre un soldat et un mac. La responsabilité de l'incident fait toujours débat parmi les témoins présents ce jour-là. Une chose est sûre, Jackson était trop proche de la gerbe de flammes. Une étincelle atterrit sur sa tête et ses cheveux prirent feu. Avec un professionnalisme saisissant, Jackson continua de danser pendant plusieurs secondes, la chevelure en flammes, jusqu'à ce que des techniciens et des agents de sécurité viennent lui porter secours, éteignent le feu avec des couvertures et l'aident à descendre de scène. On le conduisit au centre médical de Cedars-Sinai, où les médecins constatèrent « des brûlures au deuxième degré sur une surface de la taille de la paume de la main et, sur une surface moindre, des brûlures au troisième degré ». On lui prescrivit du Darvocet, un analgésique qui serait plus tard retiré du marché américain. Jackson était sur le point d'entamer sa longue descente vers la dépendance aux antidouleurs.

À l'époque, l'idée même d'une possible déchéance était impensable. La domination de Michael Jackson sur un marché en passe d'exploser redéfinissait les paramètres du succès. En 1984, *Thriller* s'était déjà écoulé à vingt-cinq mille exemplaires, générant des revenus difficiles à mesurer. Jackson empochait à coup sûr des sommes si considérables que personne n'était capable de les dépenser. Alors qu'il battait tous les records de ventes, personne ne fit remarquer que Mick Fleetwood s'était déjà déclaré en faillite. Son

ancien groupe était devenu si énorme qu'il excédait sa propre fortune, déjà considérable durant les années fastes de Fleetwood Mac. À présent, il en payait le prix. Mais il était inconcevable que Michael Jackson connaisse un sort similaire.

Jackson n'avait jamais été un prétendant au titre de rock star. Après une longue réflexion sur la catégorie où il pouvait s'imposer, il eut l'idée de se faire appeler le « Roi de la pop ». L'ordre fut transmis à ses attachés de presse : il ne répondrait dorénavant qu'aux médias qui l'appelleraient ainsi. Bien sûr, il savait parfaitement comment toucher le public rock, qu'il amadoua en invitant Eddie Van Halen à exécuter un solo de guitare névralgique sur « Beat It ». Son succès bouleversa définitivement les attentes qu'on plaçait sur les rock stars. Dans le sillage de *Thriller*, toutes les maisons de disques se mirent en quête d'un album capable de réaliser un *crossover* similaire, couvrant tous les frais de studio tant que leur artiste acceptait d'inclure un duo country ou un titre orienté dance. Michael Jackson transforma l'industrie du disque en profondeur. Après *Thriller*, tous les artistes furent obligés de savoir danser en plus de chanter. Bruce Springsteen lui-même, qui jusque-là donnait dans la sueur et la hargne, tira de la foule la jeune actrice Courteney Cox pour danser avec elle dans le clip de son hit « Dancing in The Dark », instaurant un rituel qu'il reproduirait avec des centaines de partenaires différentes dans des salles du monde entier devant un public toujours plus grand venu assister à ce qu'il avait déjà vu à la télévision, cette fois-ci à une échelle monumentale. Cette chanson – dans laquelle il insiste avec entêtement qu'il « n'y a pas de feu sans étincelle » –, Springsteen l'avait composée quand son manager John Landau l'avait convaincu qu'il devait intégrer un hit dans son nouvel album *Born in The USA*. Une fois le gros du travail effectué, il s'était autorisé à écrire un single dansant et léger aux accents disco. Du jour au lendemain, il se trémoussait sur scène comme Tom Cruise dans *Risky Business* en faisant tourner une mince et jolie jeune femme comme une pop star – du moins une pop star vue par une rock star.

En 1984, seuls quatre albums atteignirent la première place des charts aux États-Unis – un indice de l'échelle colossale des ventes de disques. Aucun des artistes concernés ne retrouverait le même succès. Michael Jackson ne vendrait plus jamais autant de disques qu'en 1984, *idem* pour Bruce Springsteen, Prince et Huey Lewis and The

News. L'année 1984 fut celle d'un engouement massif pour les supports discographiques. Au mois de septembre, une nouvelle usine Sony fut inaugurée en grande pompe à Terre Haute, dans l'Indiana. On y manufacturait un nouveau produit, le disque compact. Le premier CD qui sortit de cette usine était *Born in The USA* de Springsteen, fabriqué aux États-Unis, certes, mais pour le compte d'une compagnie japonaise. Bien que la plupart des gens ne possédassent pas le matériel haut de gamme permettant d'apprécier toutes les subtilités de cette nouvelle qualité sonore, ils se mirent en tête que ce format était aussi robuste et facile d'emploi que la cassette, et l'achetèrent par millions.

Le marché des *singles* se portait lui aussi à merveille, tout particulièrement au Royaume-Uni. En 1984, Frankie Goes to Hollywood devint le deuxième groupe de l'histoire à placer ses trois premiers *singles* à la première place des charts nationaux – son prédécesseur était un autre groupe de Liverpool, Gerry and The Pacemakers, dont la seule mention suffit à tempérer la mégalomanie de n'importe quel artiste. En Angleterre, l'année 1984 culmina avec le single britannique le plus vendu de tous les temps, une chanson qui, l'année suivante, transformerait à jamais la manière dont on percevait les rock stars et ce dont elles étaient capables.

PLAYLIST 1984

George Michael, « Careless Whisper »

Cyndi Lauper, « Girls Just Want to Have Fun »

Frankie Goes to Hollywood, « Relax »

Bruce Springsteen, *Born in the U.S.A.*

Prince, *Purple Rain*

U2, *The Unforgettable Fire*

Talking Heads, *Stop Making Sense*

Frankie Goes to Hollywood, *Welcome to the Pleasuredome*

Madonna, « Like a Virgin »

Van Halen, *1984*

1. « Tu es la génération Pepsi / Bois une gorgée, vis au présent / Et goûte à l'esprit Pepsi. »

**13 JUILLET 1985
STADE DE WEMBLEY,
LONDRES
DE LA POUBELLE
AU PANTHÉON**

Au milieu des années quatre-vingt, je travaillais dans différents magazines musicaux basés à Londres. Bon nombre d'entre eux suivaient de très près le marché britannique des 45 tours pop. Certains de mes confrères qui jouaient les durs à cuire disaient des pop stars qui ne décrochaient plus d'interviews, ne passaient plus à la radio et n'apparaissaient plus dans l'hebdomadaire *Top of The Pops* qu'elles avaient été « balancées dans les poubelles ». Malgré leurs nombreux désaccords, tous les observateurs de la scène pop seraient tombés d'accord sur le fait qu'à la fin de l'automne 1984, le principal occupant de ces poubelles était Bob Geldof, chanteur du groupe irlandais Boomtown Rats. Si ses voisins avaient dû élire un maire, il aurait certainement fait figure de grand favori. Son groupe n'avait plus décroché de hit depuis 1980 et rien ne laissait présager le moindre retour en grâce, si bien que tout ce qui restait à Geldof pour faire parler de lui était sa légendaire exubérance.

Bob Geldof était la cible parfaite pour cette perversité toute britannique qui consiste à se réjouir de voir les stars d'hier retomber dans l'oubli. Geldof avait des opinions sur tout et semblait incapable de les garder pour lui. Il était la pop star à laquelle tous les producteurs de télévision faisaient appel quand ils avaient besoin

d'une tête parlante avec une coupe de cheveux moderne. Lui-même ancien journaliste, Geldof pensait mieux connaître son travail que ses intervieweurs. De plus, il était marié à Paula Yates, la sémiante présentatrice de l'émission musicale *The Tube*. Leur couple semblait prendre un malin plaisir à donner des prénoms dégoulinants de mièvrerie à ses enfants¹. Son groupe était sur le point de sortir son cinquième album, et il semblait parfaitement naturel que personne ne l'attende avec impatience. Geldof s'était fait chasser des couvertures de magazines par Boy George, Annie Lennox et George Michael. Tout semblait plié. Fin de partie.

Tout changea le 24 octobre, quand Geldof vit dans le journal de la BBC un reportage de Michael Buerk à Korem, une ville éthiopienne située dans la région du Tigré. Dans cette zone immense, la sécheresse et la guerre civile avaient forcé des dizaines de millions de civils affamés à quitter leurs terres à des centaines de kilomètres à la ronde et rejoindre la station de la Croix-Rouge de Korem – le seul espoir de sauver leurs enfants de la famine. À une époque encore dépourvue du satellite et du câble, seules quatre chaînes de télévision étaient disponibles au Royaume-Uni, si bien que toute actualité majeure marquait les esprits avec une intensité qui paraissait bientôt incompréhensible. Ému comme de nombreux téléspectateurs par la souffrance montrée dans le reportage, Geldof voulut agir. Il ne pouvait faire qu'une seule chose : écrire, enregistrer et sortir une chanson. Si elle se vendait bien et que les vents étaient favorables, pensa-t-il, elle pourrait générer une somme à cinq chiffres qui contribuerait à la lutte contre la famine.

Il commença par les musiciens proches de lui : Midge Ure, Sting et Duran Duran, qui acceptèrent tous de participer. Puis il se tourna vers ceux qu'il ne connaissait pas, dont Wham! et Culture Club. Il essaya tant que possible de les contacter directement. Tous les artistes disponibles acceptèrent de venir enregistrer une contribution. Puis il contacta les managers des artistes injoignables, qui pour la plupart déclinèrent l'invitation le plus poliment possible. Mais quand les sessions d'enregistrement commencèrent, le dimanche 25 novembre, Geldof était en possession du plus précieux des leviers politiques : il avait le vent en poupe. Et il était prêt à accuser quiconque refusait de le suivre d'être en partie responsable de la mort d'enfants innocents.

Quand je suis arrivé ce matin-là pour couvrir la session qui se

déroulait aux Sarm Studios sur Basing Street, à Notting Hill, j'ai eu la surprise de tomber sur Wham!, Paul Weller, Sting, Status Quo, George Michael, U2, Kool and The Gang et Paul Young. Le plus étonnant était que tous ces talents de premier ordre avaient été réunis par une star que tout le monde croyait finie. Bob Geldof se révélait bien plus convaincant en politicien qu'en rock star. Si Lyndon Johnson fut l'un des présidents américains les plus efficaces, ce n'était pas en raison de son charme, mais de sa capacité à amadouer, tourmenter, voire intimider. Geldof a tiré parti des mêmes facultés pour rassembler tous ces grands noms et enregistrer le single de Band Aid. Une fois la chanson terminée, il rudoya les patrons de la BBC pour s'assurer qu'ils libèrent un créneau spécial pour la première diffusion du clip, juste avant *Top of The Pops*, comme s'il s'agissait d'un discours de la reine. À sa sortie, le single s'écoula à trois cent vingt mille exemplaires par jour. Les ventes furent si importantes que toutes les usines de pressage du Royaume-Uni furent sollicitées. La chanson atteignit directement la première place des charts et rapporta 3 millions de livres à la lutte contre la famine.

À mesure que le projet prenait de l'envergure, donnant même lieu à un équivalent américain, les artistes, les fans et les médias étaient subitement galvanisés par l'aura vertueuse qui planait dans l'air. Quand ce sont des gens ordinaires qui font la charité, on n'y voit rien d'exceptionnel. Mais quand des rock stars s'en mêlent, on en fait des héros. Quand Band Aid devint le Live Aid au printemps 1985, les détails les plus triviaux du projet furent salués comme autant d'événements providentiels. Lorsque Geldof assista à l'enregistrement de « We Are the World », la réponse américaine à « Do They Know It's Christmas ? », à Hollywood en janvier 1985, il confia que les organisateurs n'en revenaient pas d'avoir vu une star de l'envergure de Bruce Springsteen se rendre à la séance au volant de sa propre voiture et marcher de son véhicule au studio sans assistance.

Les concerts, qui eurent lieu le 13 juillet 1985 au stade de Wembley à Londres et au JFK Stadium à Philadelphie, furent le théâtre d'une débauche d'égoïsme vertueux. Tous les musiciens obtinrent ce qu'ils recherchaient par-dessus tout, à savoir une réputation consolidée, et les seuls artistes vexés étaient ceux qui n'avaient pas été invités. Les Mémoires de Geldof décrivent à merveille la manière dont le chanteur menaçait systématiquement les

musiciens d'aller se faire voler la vedette quand la perspective de sauver des vies ne semblait pas les émouvoir. Pour chaque artiste qui avait accepté sur-le-champ de participer, un autre était prêt à le faire tout en cherchant à être plus égal que les autres. Billy Joel déclina l'invitation – son saxophoniste habituel n'était pas disponible. Les Stones refusèrent parce que « Keith n'en n'avait rien à foutre » (bien qu'il se soit empressé de rejoindre le combo folk de Bob Dylan quand il apprit que Mick Jagger allait faire un duo avec Tina Turner). George Harrison ne voulait pas interpréter « Let It Be » avec Paul parce qu'« il ne m'a pas demandé de chanter avec lui il y a dix ans – pourquoi est-ce qu'il en aurait envie maintenant ? ». Stevie Wonder accepta initialement avant de se rétracter par manager interposé. Geldof dut essuyer des critiques prévisibles pour avoir organisé un concert à Philadelphie avec si peu d'artistes noirs. Il rétorqua qu'aucun de ceux qu'il avait tenté de contacter – Michael Jackson, Prince, Diana Ross et Lionel – ne l'avait appelé.

L'événement fut un concert des plus classiques. Tous les artistes avaient la ferme intention de voler la vedette. Les plus âgés estimèrent probablement que le grand gagnant de la journée était Queen qui, à la différence de la plupart des vétérans, s'était donné la peine de préparer un *medley* de ses plus grands hits et avait retenu la leçon principale des concerts en plein air, à savoir l'importance de faire participer le public. Pour les plus jeunes, c'était U2 qui avait cassé la baraque. Forts de trois albums et d'un public fidèle, ils n'avaient pas encore effleuré la conscience du grand public. Cet après-midi-là, Jack Nicholson les présenta comme « un groupe engagé et courageux ». Déchiffrer les déclarations de U2 n'était pas toujours une mince affaire, mais ils semblaient avoir beaucoup à dire. Ils jouèrent deux morceaux : « Sunday Bloody Sunday » et « Bad ». Au milieu de ce dernier, le chanteur, Bono, descendit les deux étages de la scène de Wembley pour y faire monter des filles du public. Il les tira de la foule et les prit dans ses bras dans une posture messianique avant de les rendre au public. Tout le temps que dura son étrange expédition, Bono fut totalement invisible du reste du groupe, qui continua à jouer tant bien que mal avant que son chanteur ne leur revienne en un seul morceau. Quand il remonta sur la scène, le groupe s'en alla, persuadé que ce désastre marquait la fin de sa carrière. Mais Bono avait eu le pressentiment que le Live Aid était avant tout un spectacle télévisé.

« Je voulais créer un moment de télévision », avoua-t-il après coup. Il y était parvenu.

C'est un moment extraordinaire, sans doute le plus impressionnant numéro d'équilibriste de l'histoire du divertissement, diffusé devant des téléspectateurs du monde entier. Des millions de gens sont assis devant leur poste, des dizaines de milliers de spectateurs sont amassés dans le stade ; tous les pairs de Bono, tous ses inspirateurs et tous ceux qui partout dans le monde rêvent de le voir se planter ne le quittent pas des yeux ; les membres de son groupe jouent avec le désespoir de ceux qui s'attendent à une humiliation imminente ; et la seule personne qui a la moindre idée de ce qu'elle va faire ensuite est cet homme de vingt-cinq ans avec sa coupe mulet de footballeur, ses bottes montantes, son pantalon en cuir et sa veste d'opérette, cet homme qui, au beau milieu d'une chanson, descend de la scène à la recherche d'on ne sait quoi. À en juger par la réaction de la foule, il tint son moment de télévision lorsqu'une fille lui tomba dans les bras pour qu'il la reconforte, donnant lieu à un geste aussi abscons que la plupart des chansons de U2, mais qui au moins dégageait une certaine humanité, laquelle faisait cruellement défaut au reste du concert. Leur passage au Live Aid fit de U2 des stars.

En 1985, le rock commençait tout juste à goûter aux joies du grand air. Les artistes présents à Wembley ce jour-là se produisirent sur une scène que Bruce Springsteen venait de débarrasser. Avant son concert à Slane Castle, en Irlande, le 1^{er} juin de la même année, Springsteen n'avait jamais donné ni même assisté à un grand concert en extérieur. Il avait toujours été le premier à penser qu'au moment où l'on ôtait le toit d'un concert de rock'n'roll, ce qui était une expérience unique voire transcendante devenait une opération purement mercantile. Lors de l'entracte du concert de Slane Castle, Springsteen, furieux, reprocha à son manager de l'avoir jeté devant une foule qui ressemblait à une catastrophe sur le point de se déclencher. Ce dernier lui répondit qu'il allait devoir s'y habituer. Toute sa vie durant, il avait rêvé de devenir une idole, et maintenant qu'il y était parvenu, il regimbait. Springsteen s'était bien ajusté au changement d'échelle quand il avait abandonné les salles de spectacle pour les grandes arènes couvertes – pour avoir assisté à l'un de ces concerts depuis les coulisses, j'ai pu voir comment il s'obligeait à ralentir et surjouer chaque détail de sa prestation pour que même le public du fond de la

salle puisse les remarquer. Il devait maintenant repartir de zéro en plein air, en concurrence directe avec la météo et la fatigue croissante du public.

En 1985, le rock subit une métamorphose provoquée par son changement d'échelle. Plus le concert est énorme, plus le rituel l'emporte sur le fond. À la fin de l'année, Springsteen avait joué quarante-six concerts en plein air devant des foules de soixante mille spectateurs ou plus. Plus que tous ses pairs, il s'efforçait de combler le fossé entre l'artiste et son public. La plupart des gens apprécient leur premier grand concert dans un stade mais au fil du temps, ils se rendent compte que leur plaisir dépend entièrement de leur emplacement par rapport à la scène, de leur âge et des difficultés qu'ils rencontrent pour rentrer chez eux. Le constat est encore plus frappant dans les festivals, véritables épreuves d'endurance où les musiciens à l'affiche ne partagent aucune des privations que le public doit supporter.

Tout cela était encore neuf en 1985. Le public présent au Live Aid ce jour-là assista à un *show* gigantesque sous un ciel complètement dégagé, un *show* qui faisait la part belle à vos hits favoris, honoré de la présence de membres de la famille royale et des puissants de ce monde, un *show* dont vous repartiez rempli d'autosatisfaction, convaincu d'avoir participé à une initiative exemplaire. Tout le monde envoyait ceux qui y étaient. Comme le fit remarquer Dylan Jones dans son ouvrage consacré à l'événement, le public ressemblait davantage à vos voisins qu'aux fans drogués et alcoolisés qui peuplaient la plupart des concerts de rock. Ce jour-là, à Wembley, alors que l'aristocratie du rock frayait avec la génération MTV devant l'héritier du trône et sa splendide épouse, l'ambiance rappelait une kermesse de village de luxe.

Le Live Aid engrangea des bénéfices considérables. Il fit de Bob Geldof une superstar bientôt décorée par la reine et plaça Elton John, Paul McCartney et Mick Jagger en bonne voie d'être acceptés par l'establishment et d'être anoblis à leur tour. Il donna aux rock stars une image de chevaliers blancs luttant pour des nobles causes en notre nom. Aux yeux du public, les grands concerts de rock et les étalages publics de générosité semblaient se confondre. Installés dans leur salon, les téléspectateurs regardaient ces bras baignés de soleil, dressés au-dessus de ces mines de banlieusards qui tapaient des mains en

rythme sur « Radio Ga Ga » de Queen, et décidèrent qu'après tout ce concert de rock'n'roll était peut-être fait pour eux.

Le lendemain, la une du *Mail on Sunday* proclama que le concert montrait « le rock sous son meilleur jour ». Le *New York Times* était orné d'une photo de Bob Geldof juché sur les épaules de Pete Townshend et Paul McCartney. Le *Daily Mirror* publia un cliché de Mick Jagger et de Tina Turner sous le titre « Rocked with Love ». Le lundi, *The Times* se fit l'écho d'une campagne internationale visant à décerner à Geldof, l'ancien maire de la benne à ordures, le prix Nobel de la Paix. L'espace d'un bref moment, il était devenu la plus illustre des rock stars.

PLAYLIST 1985

Band Aid, « Do They Know It's Christmas ? »
USA for Africa, « We Are The World »
Madonna, « Material Girl »
The Smiths, *Meat Is Murder*
Tears for Fears, *Songs from the Big Chair*
Kate Bush, *Hounds of Love*
Tom Waits, *Rain Dogs*
Fine Young Cannibals, *Fine Young Cannibals*
Run-DMC, *King of Rock*
REM, *Fables of the Reconstruction*

1. Fifi Trixelle, Peaches Honeyblossom et Little Pixie.

**16 JUILLET 1986
MADISON SQUARE
GARDEN, NEW YORK
TÊTE-À-TÊTE AVEC
L'ARISTOCRATIE
DU ROCK**

L'interview rock est un simulacre de conversation. Il s'agit essentiellement d'une transaction commerciale consentie par les deux parties pour leur bénéfice mutuel. Parallèlement, à cause de sa forme, ce faux échange d'idées est censé se dérouler dans une atmosphère amicale, voire créer un rapport de séduction. Il faut parfois des mois pour la mettre sur pied, puis elle se déroule comme une rencontre fortuite. Elle exige une nonchalance affichée de la part du journaliste comme de l'artiste. Le premier, intimidé, fébrile, fait mine d'être détendu. Le second, sur la défensive, fait exactement la même chose.

Quand l'interviewé est une superstar planétaire comme Bob Dylan et que vous la connaissez depuis votre plus jeune âge, mieux vaut ne pas laisser transparaître le moindre signe de nervosité. Votre attitude tout en décontraction est en totale contradiction avec ce qui se passe dans votre tête, dans laquelle un démon s'agite en le pointant du doigt, hurlant : « Regarde ! Bob Dylan ! Là, tout près de moi ! » Votre esprit rationnel vous commande machinalement de pencher la tête pour affecter un air absorbé. Pendant ce temps, vous absorbez machinalement le plus d'informations possibles sur les vêtements, les cheveux, l'odeur, la consommation de cigarettes et le langage corporel

de votre interlocuteur. Tout cela était amplifié par le fait que pour les gens de ma génération, aucune star de cinéma, du sport ou de la politique n'était capable d'éclipser une star du rock. Et aucune d'entre elles n'avait plus de mystique et de magnétisme que Bob Dylan, l'Everest du journaliste rock.

Nous nous trouvions dans une loge du Madison Square Garden, où Dylan effectuait une résidence de trois dates en cet été 1986. L'interview devait figurer dans le premier numéro d'un nouveau magazine musical britannique. Il avait accepté grâce à la persistance de la chargée des relations de presse internationales de sa maison de disques, CBS. Il n'a pas daigné se lever. Vu de près, il ressemblait bien à Bob Dylan – un constat à la fois rassurant et troublant. On aurait dit un acteur revenant des costumes et s'apprêtant à entrer dans le rôle de Bob Dylan. Une masse de cheveux bouclés se dressait sur sa tête. Il portait principalement du cuir noir. Bottes de motard en cuir noir, gilet en cuir noir, mitaines en cuir noir. Comme tant de figures excessivement photographiées, sa tête paraissait trop grosse par rapport à sa mince silhouette (probablement à cause des heures que nous passons à étudier leur visage sans jamais avoir rencontré l'original). Il a plissé les yeux comme un cow-boy apercevant un étranger qui débarque en ville. Il m'a tendu la main. Ses traits étaient noyés dans les volutes de fumée de la cigarette Kool qu'il tenait dans l'autre main. Il pensait manifestement ce que tous les artistes pensent avant une interview : finissons-en. Un gros chien était assis à ses pieds. « Comment s'appelle-t-il ? » « Il n'a pas de nom », a répondu Dylan. Réalisant qu'il avait manqué une occasion de faire un trait d'esprit, il a ajouté : « Il s'appelle au secours. »

L'humour de sa réplique ne m'est venu que plus tard. Sur le moment, j'étais trop nerveux et préoccupé à survivre à chaque rencontre. Quand vous parlez à un Bob Dylan, un Paul McCartney, un Mick Jagger ou un Bruce Springsteen, la balance penche tellement en leur faveur que toute la pression repose sur la personne censée poser les questions. Les plus conciliants vous mettent à l'aise parce qu'ils estiment que cela fait partie de leur boulot. Bob Dylan n'est pas de ceux-là. Il est particulièrement doué pour donner l'impression qu'il se fiche éperdument de ce qu'on pense de lui – probablement un réflexe pour quelqu'un qui a passé la majeure partie de sa vie entouré de gens qui cherchent désespérément à gagner ses faveurs.

La conversation s'est déroulée en deux fois. Au terme de la première rencontre, l'attachée de presse lui a demandé si tout se passait bien. « J'en sais rien, a-t-il répondu, il n'arrête pas de me poser des questions. » La réplique a fait rire certains de mes amis. À quoi s'attendait-il ? Bien sûr que je posais des questions, c'était une interview. À un certain moment, j'aurais pu moi aussi trouver ça drôle, mais aujourd'hui, je compatissais totalement. En vérité, je n'avais pas de questions à poser à Dylan. Ce n'est pas un politicien, il ne me demande pas de voter pour lui et ne me doit aucune explication pour quoi que ce soit. Quand vous interviewez quelqu'un de la trempe de Bob Dylan, vous espérez simplement qu'il va vous parler, s'ouvrir, partager ses réflexions, donner son avis sur le dernier concert ou même sur ce qu'il a regardé à la télévision la veille. Parfois, ça fonctionne. Parfois, même Bob Dylan a envie de parler. Ça n'était pas le cas cette fois-ci.

J'ai tenté de le lancer sur Blind Willie McTell – il avait enregistré une chanson qui portait son nom. C'était la meilleure chose qu'il avait faite depuis des lustres, mais il refusait de la sortir avec un entêtement caractéristique. Malgré mes efforts répétés, il n'allait visiblement pas se laisser emporter vers ce sujet et a fini par m'interrompre : « Tu as entendu parler de la McPeake Family ? » J'ai répondu que non. Après quelques recherches, j'ai découvert qu'il s'agissait d'un groupe de musique traditionnelle d'Irlande du Nord. Essayait-il simplement de changer de sujet pour parler de quelque chose qui l'intéressait, ou voulait-il me dire : « Vous, les Anglais, vous posez des questions sur des *bluesmen* morts depuis des lustres alors que vous ne connaissez même pas votre propre culture. » Je l'ai compris comme ça.

À l'époque de notre rencontre, Bob Dylan avait quarante-cinq ans, l'équivalent de Mathusalem pour un rocker en 1986. Sa tournée avec Tom Petty and The Heartbreakers, que certains saluaient comme un retour au son de *Blonde on Blonde*, finement décrit par l'intéressé comme « le son mince et sauvage du mercure », était en vérité un mariage arrangé par son management, qui s'occupait également de Petty, afin qu'ils se produisent dans des grandes arènes. Dylan était toujours le grand frère que tout le monde du rock cherchait à impressionner et dont les critiques qualifiaient volontiers chaque nouveau disque de « retour en grâce » même lorsque c'était loin d'être le cas. L'association de Dylan et des Heartbreakers ne rendait service à

personne, notamment parce que Dylan faisait son numéro habituel – il refusait de jouer les morceaux suggérés par le groupe, changeait de tonalité sans prévenir, et semblait chercher à prendre au dépourvu tous ceux qui partageaient la scène avec lui.

Le nouvel album, *Knocked Out Loaded*¹, était à l'image de son titre. Il fut expédié en deux semaines, juste avant les répétitions en vue de l'escale américaine de sa tournée, et le résultat était à l'avenant. À ce stade, Dylan savait que chaque nouveau disque engrangeait des ventes relativement similaires et se disait que leur contenu n'était pas si important. Si bien que la meilleure chose à faire était de l'enregistrer et de le sortir. Quand je lui ai demandé de signer mon exemplaire de l'album dans les coulisses du Madison Square Garden, c'était la première fois qu'il avait le produit fini devant les yeux. Il n'a pas manifesté d'intérêt particulier, mais il a pris un marqueur qu'il a agrippé de la main gauche (il est droitier) et a signé un autographe pour mon ami.

Il a posé son autographe au dos du livret intérieur, où la liste des musiciens figure au-dessus d'un portrait de femme en demi-teintes. Tout le monde ignorait que cette femme était Carolyn Dennis et que Dylan l'avait épousée en secret à peine quelques semaines plus tôt. En cette année où Madonna, Michael Jackson et Bruce Springsteen semblaient pourchassés par un establishment médiatique toujours plus tentaculaire, Bob Dylan avait trouvé un moyen de se planquer à la vue de tous. Dennis avait donné naissance à leur fille en janvier et Dylan les avait installées dans une maison. Le nom de sa fille – son cinquième enfant – figure dans les remerciements de l'album. Dennis n'était pas la seule femme dans sa vie à cette époque : Carole Childs vivait dans une autre maison du chanteur. Qu'elles soient au courant ou non de leur statut respectif, les deux femmes faisaient comme si de rien n'était. « Je pourrais disparaître dans la foule si ça me chantait », me confia-t-il. Il n'était pas impossible qu'il me mène en bateau.

Au milieu des années quatre-vingt, les familles des superstars du rock ressemblaient aux dynasties toutes-puissantes ou aux lignées aristocratiques du passé. Elles trônaient seules au sommet d'une pyramide de richesses, de renommée et de pouvoir. Quand elles baissaient les yeux, elles apercevaient, en rangs serrés, leurs héritiers, les têtes blondes à leur charge, les courtisans de longue date qui géraient leurs affaires, les vassaux et les représentants qui

s'acquittaient des tâches ingrates, les nouvelles et les anciennes maîtresses qui en savaient toujours bien plus que ce qu'elles ne le laissaient croire, jusqu'aux bouffons et aux devins chargés d'apaiser leurs tourments spirituels. Tous ces gens pensaient la même chose. Que dois-je faire pour conserver les bonnes grâces de mon seigneur ? Pendant ce temps, le seigneur en question pense : « Si je ne travaille pas, tous ces gens mourront de faim. »

Tom Petty n'avait que trente-cinq ans, mais lui aussi avait des responsabilités. Son mariage avec Jane, son amour d'adolescence, battait de l'aile. Elle était restée au foyer pour donner naissance à leurs enfants pendant qu'il savourait son ascension vers la célébrité. Ils s'étaient tous les deux rendu compte que loin de résoudre leurs problèmes, le succès et l'argent n'étaient que le début des ennuis. Tout au long de leur mariage, elle avait dû lutter contre la maladie mentale et la drogue. Un artiste doit au moins en partie s'attendre à ce genre de difficultés, et quand elles touchent sa compagne, la machine a du mal à s'adapter. Même au sein d'un groupe manifestement lucide comme les Heartbreakers, les blessures affleuraient juste en dessous de la surface. Les tensions entre Petty et son batteur Stan Lynch étaient constantes, et le bassiste Howie Epstein prenait déjà de l'héroïne. Les groupes deviennent plus complexes à mesure qu'ils vieillissent. Les secrets se bâtissent sur d'autres secrets.

L'autre secret que Dylan se gardait bien de révéler à l'époque était qu'il rencontrait sa première panne d'inspiration. Les chansons de *Knocked Out Loaded* mêlaient des réinterprétations de vieux morceaux rhythm'n'blues, des titres rescapés de sessions précédentes et des collaborations avec des auteurs qu'on n'avait pas pris la peine d'avertir. Le résultat laissait à désirer, et Dylan en était parfaitement conscient. Malgré l'enthousiasme de façade affiché par les musiciens lors des sessions, l'album était indiscutablement médiocre. Dylan traversait une période de doute. Il ne trouvait plus sa voix. Des années plus tard, dans son livre *Chroniques*, il décrivit comment, à cette époque, il s'était évaporé dans la nature, faisant profil bas jusqu'au jour où il tomba sur des *jazzmen* en train de jouer dans un bar. Il fut impressionné par la puissance du chanteur, une puissance qui ne provenait cependant pas de sa voix. Quand il se remit à chanter, il découvrit qu'il pouvait faire la même chose, tant qu'il restait concentré et qu'il ne réfléchissait pas, comme un athlète.

Il comptait en vérité prendre sa retraite après la tournée. L'année précédente, il avait clôturé le Live Aid en livrant la performance la plus décevante de sa carrière. Il n'avait toujours pas digéré les critiques qui s'étaient ensuivies. Il ne pensait pas que sa popularité augmentait. Ils étaient arrivés à la dernière partie de la tournée, à Locarno, en Suisse, quand, comme il l'expliqua des années plus tard, il adopta subitement un nouveau style vocal : « J'ai fait ça automatiquement, au bord du vide, jetant un sort à ma façon pour chasser le démon. [...] Tout est revenu, et en plusieurs dimensions. » À la fin de la tournée, « loin de me retrouver échoué à la fin de l'histoire, je voyais se dessiner le prélude à autre chose », ajouta-t-il. À l'âge de quarante-cinq ans, Bob Dylan avait trouvé son second souffle.

Il n'aurait pas pu choisir moment plus opportun pour son *come-back*. Au milieu du mois de novembre 1986, CBS sortit l'album *live* de Bruce Springsteen, attendu avec fébrilité après sa tournée record de l'année précédente. La demande du public était telle qu'au bout d'une journée, les disquaires durent recommander l'album en vinyle, en cassette et, bien plus profitable, sur le tout nouveau format CD visiblement en passe de décoller. Une fois sur orbite, il rendit les vieux calculs de l'industrie musicale nuls et non avendus et permit aux rock stars de s'enrichir comme jamais auparavant. Dylan avait effectivement bien choisi son moment.

PLAYLIST 1986

Pet Shop Boys, « West End Girls »

Berlin, « Take My Breath Away »

The Rolling Stones, *Dirty Work*

Hüsker Dü, *Candy Apple Grey*

Queen, *A Kind of Magic*

Crowded House, *Crowded House*

Bob Dylan, *Knocked Out Loaded*

Paul Simon, *Graceland*

Bruce Springsteen and The E Street Band, *Live/1975–85*

Beastie Boys, *Licensed to Ill*

1. « Défoncé », « à la ramasse » – emprunt probable à un couplet de « Junco Partner » du chanteur rhythm'n'blues James Waynes (1951).

1^{er} AOÛT 1987
GARE ROUTIÈRE
GREYHOUND,
HOLLYWOOD
LA GUEULE DE L'EMPLOI

Axl Rose avait débarqué à Hollywood en 1982, âgé d'à peine vingt ans. Après cinq ans de débrouille, on lui accorda le rare privilège de transformer sa biographie en récit de légende quand Nigel Dick, réalisateur du premier clip des Guns N' Roses, « Welcome to the Jungle », l'emmena à la gare routière à l'angle de Hollywood et Vine pour filmer son arrivée en ville. Pour bien faire comprendre qu'Axl avait quitté un univers tout droit sorti de *Parks and Recreation* pour atterrir à Gomorrhe, Nigel Dick le filme avec un brin de paille entre les dents à sa descente du bus. Après deux brèves rencontres dans la rue – un dealer et une prostituée –, Axl s'arrête devant la vitrine d'un magasin de télévisions. Sur les écrans, il se voit lui-même sur scène avec son groupe. Ses cheveux sont coiffés en arrière, son T-shirt déchiré dévoile ses tatouages, il porte un pantalon en cuir et se déhanche en direction d'un public féminin en délire. Axl était parti à Hollywood pour échapper à la vie ordinaire et sans relief à laquelle il était condamné dans l'Indiana et devenir une rock star dans la cité des rêves. À présent, il tournait dans un clip qui mettait justement en scène cette transition et qui allait électriser une nouvelle génération de rêveurs de quatorze ans.

Les adolescents mâles constituent la population la plus

impressionnable de la société. Ils ont une tendance attendrissante à croire que tout près d'eux, des types légèrement plus vieux et pas forcément exceptionnels mènent la vie la plus trépidante, tapageuse et dissolue de toute l'histoire de l'humanité, et qu'on les paye une fortune pour ça. Depuis la sécession du heavy metal avec la pop *mainstream* au début des années quatre-vingt, vers la même période que le lancement du magazine britannique *Kerrang!*, la première publication fixant sa ligne éditoriale en termes de pur volume sonore, le hard rock est devenu un monde où chaque nouvelle génération tente de surpasser les excès et la débauche de la précédente.

Au début des années quatre-vingt, l'épicentre de ce genre était situé à Hollywood, dans une enclave de Sunset Boulevard avoisinant Tower Records, le Whisky, le Roxy, le Troubadour et le Rainbow Bar and Grill. Là, tous les samedis soir, une procession d'hommes aux cheveux permanentés et aux pantalons en cuir moulants accompagnés de leurs petites amies portant les mêmes coiffures descendaient de leurs limousines pour parader devant leurs jeunes admirateurs. Ils faisaient partie de Mötley Crüe, Ratt, WASP, Stryper, Quiet Riot ou n'importe quel groupe de Los Angeles qui versait dans le mélange de hard rock et de pop qu'on surnommait avec mépris le « *hair metal* » [metal permanenté]. Leurs fans éblouis étaient des gosses venus de la vallée de San Fernando, attirés par la proximité de ce nouveau *star-system*. Certains d'entre eux étaient des enfants du show-business, comme Saul « Slash » Hudson, et distribuaient des flyers pour le prochain concert de leur groupe à la mode. D'autres venaient de coins plus reculés, comme Bill Bailey, originaire de Lafayette, dans l'Indiana. Rebaptisé Axl Rose, il traînait sur le Strip pour mater les stars entre deux *deals* de dope sur les parkings des clubs.

Avec Izzy Stradlin (un ami de Rose qui avait grandi dans la même ville), Steven Adler et Duff McKagan, qui avait tenté sans succès de monter un groupe avec Slash, ils s'associèrent en 1986. David Geffen, le découvreur de talents qui les avait dénichés était formel : ils avaient le même potentiel commercial que les Rolling Stones et Led Zeppelin. C'était le plus grand groupe de rock'n'roll au monde. Propos un peu exagérés, d'autant plus que leur son n'avait rien d'original et que leur batteur ne savait pas jouer. Mais ils avaient un look. En musique, la règle d'or veut que plus les gens prétendent qu'ils ne font ça que pour la musique, plus il y a de chances qu'ils le fassent pour d'autres

raisons. Le hard rock n'avait rien à voir avec le rock, ni avec la violence : ce qui comptait, c'était d'avoir la gueule de l'emploi. Les Guns N' Roses n'avaient aucun problème de ce côté-là, et proposaient un cocktail parfait de glamour et de menace. Ils avaient ça dans le sang. L'évidence s'imposa quand ils eurent vingt et un ans. Ils pouvaient enfin cesser de jouer les figurants sur le trottoir et traîner dans les clubs. Un soir, Rose et Stradlin firent une entrée tellement remarquée que, depuis leur carré VIP, les membres de Mötley Crüe tendirent le cou en se demandant qui pouvaient bien être ces types. Vu leur look, ils ne pouvaient être que des rock stars.

Pris individuellement, les Guns N' Roses étaient absolument ingérables. Leurs parents s'étaient tous séparés quand ils étaient très jeunes. Adolescents, ils avaient tous eu des ennuis avec les autorités sans qu'elles y soient pour quelque chose. Leurs principaux centres d'intérêt étaient la drogue, l'alcool et le sexe. S'ils voulaient devenir des rock stars, c'était uniquement pour multiplier leurs opportunités dans ces trois domaines. Quand ils furent signés par Geffen, la maison de disques eut toutes les peines du monde à leur trouver un manager à cause de leur réputation épouvantable, une réputation qu'ils s'étaient forgée par leurs abus de substances diverses et par ce qu'ils étaient capables de faire pour y avoir accès. À l'époque, trois d'entre eux s'adonnaient joyeusement à l'héroïne iranienne introduite aux États-Unis après la révolution islamique, et le bassiste était alcoolique. Axl, le plus sobre de la bande, se rattrapait largement par ses troubles psychologiques.

« Si on déménage près de chez vous, votre pelouse crèvera. Voilà le genre de groupe que nous sommes. » Quand Frank Zappa tenait ces propos sur les Mothers of Invention dans les années soixante, c'était une forme d'excuse pour le proverbial manque d'hygiène des musiciens. Quand les Guns N' Roses annonçaient qu'ils n'obéissaient qu'à leurs désirs, c'était de la pure vantardise. Il n'y avait rien chez les Guns N' Roses qui ne soit pas calculé pour offenser les bien-pensants et se mettre les gosses de quinze ans dans la poche. Ils comptaient initialement s'appeler AIDS (« sida »). Rose fut arrêté pour avoir chassé une fille de quinze ans de leur studio en la jetant complètement nue dans la rue. Leur première véritable interview pour un magazine musical de L.A. tourna court quand ils démolirent le magnétophone du journaliste en insistant pour que l'article soit accompagné d'une lettre

de Rose dont le style décousu trahissait son manque d'instruction et son incroyable arrogance : « Nous sommes notre propre parti politique dans un gouvernement comme dans n'importe quelle petite entreprise », déclarait-il. Les Guns N' Roses avaient décidé que leur premier album, *Appetite for Destruction*, ne serait pas complet sans l'ajout de l'enregistrement des ébats de Rose et d'une fan enregistrés dans une cabine des Mediasound Studios à New York. Ces rock stars auraient pu surgir de l'imagination d'un producteur de cinéma survolté qui aurait forcé tous leurs traits fondamentaux.

Si leur musique célébrait la débauche à laquelle ils se livraient dans la réalité, les nouveaux groupes de hard rock devaient autant leur popularité à la télévision que Mary Tyler Moore. Là où des précurseurs tels que Led Zeppelin, Black Sabbath ou Aerosmith passaient inaperçus de tous hormis de ceux qui achetaient des places pour les voir en concert, cette nouvelle génération de petites frappes de *cartoon* avait investi tous les foyers grâce à MTV. Leurs clips ne devaient donc pas se contenter de promouvoir le style de vie véhiculé par leurs chansons. Pour le nouveau public, plus jeune, qui avait grandi devant une multitude de chaînes de télévision, la musique n'était plus une catégorie à part. Pour l'atteindre, les groupes comprirent qu'ils devaient travailler leur jeu de scène pour produire un impact autant visuel que musical. À la suite de la campagne de Tipper Gore, qui avait réussi à imposer la mention « *Parental Advisory* » [avertissement parental] sur les disques potentiellement controversés, l'arrivée des Guns N' Roses ressemblait à un affront prémédité contre les bonnes mœurs. La montée du groupe signa l'arrêt de mort de la scène de Hollywood au sein de laquelle ils s'étaient tant battus pour percer.

Le succès se fit attendre à cause de MTV, qui tarda à mordre à l'hameçon. En 1987, alors que leur réputation enflait et que l'album grimpait dans les charts, les Guns N' Roses furent embauchés pour assurer la première partie de groupes plus confirmés qu'ils parvenaient sans mal à éclipser, le genre de groupes qui compensaient leur manque de charisme avec une profusion d'effets spéciaux et des tonnes de maquillage. Mötley Crüe étaient de ceux-là. En 1987, ils effectuaient une tournée américaine. Leurs concerts débutaient avec des jeux de lumière projetés sur un rideau rouge qui tombait subitement pour révéler une scène vide. Soulevé par un mécanisme

pneumatique, un mur d'amplis de trois étages apparaissait, puis le batteur Tommy Lee faisait son entrée, prisonnier d'une cage transportée par un chariot élévateur, déjà en train de jouer. Avec une modestie inhabituelle, ils avaient abandonné l'idée de faire leur entrée en sortant de la réplique géante d'un entrejambe féminin. Heureusement, leur morceau d'ouverture, « All in the Name of... », évoquait une jeune fille prête à vendre son âme pour le sexe². À côté de ça, « Midnight Rambler » passait pour du Schubert.

Le numéro des Crüe illustrait parfaitement la nouvelle orientation des concerts à l'heure où la technologie progressait et où le public les jugeait de plus en plus en termes de rapport qualité-prix vis-à-vis du spectacle et des sensations fortes. Le *show* atteignait son paroxysme quand la cage où Lee était emprisonné faisait deux tours sur elle-même pendant que le batteur continuait de marteler ses fûts. Earth, Wind & Fire avaient un numéro similaire à l'époque, sauf que leur batteur ne le présentait pas en annonçant : « J'ai fait un putain de rêve. Je voulais jouer de la putain de batterie la tête à l'envers. » Cette tirade illustrait parfaitement le *modus operandi* des Crüe, qui obéissait à deux règles gravées dans le marbre : chaque phrase prononcée sur scène devait contenir au moins un « *fucking* », et le script, écrit au marqueur et placé sur les moniteurs avant le concert, devait être respecté à la lettre. Le chaos et l'authenticité étaient des enjeux trop importants pour ne pas être répétés à l'avance.

En 1987, le rock comptait suffisamment de chapelles pour accueillir une grande variété de rock stars, dont certaines étaient diamétralement opposées. Si vous étiez du côté de Peter Gabriel, U2 ou Tracy Chapman, alors au sommet de leur carrière, vous considériez qu'une rock star devait œuvrer en vue d'un monde plus juste. Si au contraire vous jetiez votre dévolu sur Mötley Crüe, Twisted Sister, WASP ou Poison, le but était de coucher avec des strip-teaseuses. Cette vague de groupes, avec leur passion pour des coiffures bouffantes et des guitares portées à la hauteur de l'entrejambe, avait ceci d'intéressant qu'ils semblaient déterminés à se cloner les uns les autres. Les stéréotypes esthétiques créés par MTV exigeaient des groupes de hip-hop, de country et de hard rock qu'ils adoptent un look bien défini. Dans chacune de ces niches, la seule distinction tolérée par la chaîne relevait de la compétition sportive : écraser la concurrence en jouant plus fort, en vendant plus de disques, en

enlevant les femmes des groupes rivaux ou en redoublant d'excès.

Leur besoin de se montrer à la hauteur de l'image qu'ils renvoyaient avec tant d'énergie finit par se retourner contre eux. À la fin de la tournée Mötley Crüe/Guns N' Roses, au mois de décembre, Nikki Sixx alla rendre visite à son nouvel ami Slash. Il descendit à son hôtel en limousine avec en guise de présents un gallon de Jack Daniel's, un vieux chapeau en fourrure de castor et quelques sachets d'héroïne achetés plus tôt dans la soirée. Après avoir lui-même abusé de ces derniers, il perdit connaissance et ne dut sa survie qu'à l'intervention d'une équipe d'ambulanciers.

Dans les années soixante et soixante-dix, les groupes voulaient montrer qu'ils n'étaient pas aussi infréquentables qu'ils en avaient l'air. Les Guns N' Roses, quant à eux, étaient déterminés à prouver l'inverse. Et leur look était aussi important que leur musique. Quand un journaliste de mode pense à une rock star, c'est systématiquement l'image d'Axl Rose, en 1987, qui lui vient à l'esprit. Plus que tout autre, il incarne ce rôle à la perfection.

PLAYLIST 1987

U2, *The Joshua Tree*

Prince, *Sign O' the Times*

Public Enemy, *Yo ! Bum Rush the Show*

Guns N' Roses, *Appetite for Destruction*

Def Leppard, *Hysteria*

Twisted Sister, *Love Is for Suckers*

George Michael, *Faith*

Pet Shop Boys, « It's a Sin »

Madonna, *Who's that Girl*

Pink Floyd, *A Momentary Lapse of Reason*

1. Sitcom américaine mettant en scène les employés du service municipal des parcs et loisirs dans une paisible petite ville de l'Indiana.
2. « *For sex and sex I'd sell my soul.* »

9 SEPTEMBRE 1988 SOTHEBY'S, LONDRES TOUT DOIT DISPARAÎTRE

Quand Reg Dwight est né à Pinner en 1947, le journal d'Anne Frank n'avait pas encore été publié. Elle était morte dans un camp de concentration seulement deux ans plus tôt. Les relations homosexuelles, même entre deux adultes consentants dans un lieu privé, étaient punies par la loi. La Major League de base-ball ne comptait aucun joueur noir. Le Pakistan n'était pas un pays, et la princesse Élisabeth n'était pas encore mariée.

À l'heure actuelle, Reg Dwight n'est plus seulement Elton John, mais sir Elton John. Il s'est marié avec un autre homme avec qui il a fondé une famille. Il est célèbre depuis cinquante ans. Il a participé à de grandes cérémonies d'État, dirigé un club de football de premier plan, récolté des millions pour des œuvres humanitaires. Il reste une figure curieusement agitée.

Ce tempérament ne date pas d'hier, et remonte au jour où il tourna le dos à une carrière prometteuse dans le monde de la musique respectable pour jouer du piano dans un groupe de rock'n'roll. Toute sa vie passée sous les projecteurs a été un combat contre ce qu'il percevait comme ses défauts physiques – sa taille, son poids et surtout sa calvitie. Il sait se montrer suffisamment raffiné pour s'entretenir avec des têtes couronnées tout en étant capable d'une vulgarité et d'une agressivité incroyables. Il a versé des sommes considérables à des œuvres humanitaires, mais ne parvient pas à réfréner certaines remarques assassines. Ses nombreux duos avec les stars pop du

moment prouvent à quel point il redoute que l'on découvre ce qu'il est réellement : une rock star de soixante-dix ans. Les épisodes les plus douloureux de sa vie privée – ses addictions, ses brouilles avec ses proches, sa quête de l'âme sœur – ont tous été exhibés sur la place publique. La vie d'Elton John ressemble à un scénario de série télévisée contemporaine.

Il a grandi dans une époque marquée par les privations, où on finissait son assiette, où on faisait ses devoirs et où on gardait tous ses problèmes pour soi ; accidentellement ou non, il est devenu la figure emblématique d'une nouvelle ère placée sous le signe de la thérapie dans laquelle on nous invite à ne rien faire qui puisse nous rendre malheureux, à partager ses sentiments à tout moment et à mettre sa vie en scène comme une succession de nouveaux départs. L'année 1988, située plus ou moins à mi-chemin entre le début de sa carrière et aujourd'hui, marqua justement pour lui l'occasion de repartir de zéro. L'année précédente, il avait eu quarante ans. Il avait célébré l'événement dans le manoir de son manager John Reid. Il y eut trois cent cinquante invités. Renate Blauel, l'ingénieure du son qu'il avait épousée quatre ans plus tôt à la surprise générale, n'était pas là, bien qu'ils fussent censés s'afficher ensemble pour faire taire les rumeurs de mariage blanc. Elton fit abstraction de son absence pour s'occuper de ses invités du jour, parmi lesquels deux Beatles, Bob Geldof et le duc et la duchesse d'York. Le lendemain, le bureau de Reid publia un communiqué annonçant qu'Elton et Renate vivaient toujours séparément mais ne comptaient pas divorcer.

Ceux d'entre nous qui mènent une vie ordinaire fantasment souvent sur l'existence trépidante des superstars du rock. Celles-ci rêvent pour leur part de mener une vie normale. Quel que soit le cas de figure, ça ne se termine jamais très bien. Nous sommes trop attachés à notre routine quotidienne pour souhaiter la voir éclater en morceaux. Les rock stars aiment trop la frénésie pour supporter la vie domestique. Lorsqu'ils sont en tournée, les musiciens téléphonent à leur famille parce qu'ils meurent d'envie d'entendre la voix de leurs enfants. Une fois rentrés chez eux, ils s'en lassent au bout de quelques jours et n'attendent alors qu'une seule chose : repartir.

Elton John avait épousé Renate Blauel en partie par affection, mais surtout parce qu'il pensait à tort qu'elle pourrait lui offrir un chez-soi où rentrer à la fin de la journée. Ça ne pouvait pas fonctionner :

comme la plupart des rock stars, il pensait pouvoir profiter des avantages de la vie domestique sans abandonner les composantes essentielles de son style de vie. Tant que son entourage immédiat était uniquement constitué d'employés à son service, il pouvait exiger de prendre son petit déjeuner en silence. Difficile de demander la même chose quand la personne attablée à côté de lui était sa femme. Renate, pour sa part, était aussi perdue dans sa maison de Windsor qu'une héroïne de roman du XIX^e siècle réalisant que l'homme qu'elle vient d'épouser exige que les choses restent comme elles l'étaient avant le mariage.

En 1988, la sexualité des rock stars n'était pas un sujet qu'on évoquait ouvertement. Même Boy George, la personnalité musicale la plus célèbre de 1982, bottait en touche en déclarant qu'il préférerait boire une tasse de thé. Au début de l'année 1988, George Michael trônait au sommet des charts des deux côtés de l'Atlantique avec « Faith ». Il dut attendre dix ans et une arrestation à Los Angeles pour « atteinte à la pudeur dans un lieu public » pour révéler son homosexualité. Au milieu des années quatre-vingt, cependant, la situation commençait à évoluer. En 1985, la mort des suites du sida de l'acteur Rock Hudson contribua à placer l'épidémie en une des journaux et permit à une certaine frange de la presse britannique de faire circuler des rumeurs malveillantes sous couvert d'intérêt public. Elton John avait passé une bonne partie de l'année 1987 à livrer une bataille judiciaire contre le *Sun* et *News of The World*, qui avaient évoqué son faible pour la cocaïne, sa participation présumée à des orgies homosexuelles, et colporté l'invraisemblable rumeur selon laquelle les chiens de garde de sa propriété de Windsor avaient les cordes vocales sectionnées pour pouvoir bondir sans un bruit sur les intrus.

À l'été 1988, il sortit son premier album après une intervention chirurgicale en Australie sur ses propres cordes vocales. Le titre, *Reg Strikes Back*, faisait référence au diminutif qu'il avait adopté à ses débuts de chanteur au Northwood Hills Hotel de Pinner. La pochette exhibait les différents couvre-chefs qu'il avait portés en concert au fil des années. Casquettes de marin, de base-ball, bonnets, bérets et boas, Stetson, perruques orange, chapeaux hauts de forme aux couleurs de l'Oncle Sam, et même le chapeau à visière d'un amiral de la marine britannique. Elton semblait faire passer un message : « Voici tous les

personnages que j'ai été et que je ne serai plus jamais. » Il entama une tournée en octobre dont l'escale américaine comportait cinq dates au Madison Square Garden, un record pour un musicien à l'époque. Interviewé en coulisses par *Rolling Stone*, il déclara : « Je veux rivaliser avec George Michael, U2 et Bon Jovi. Pour réussir, il faut être bien dans sa tête. J'ai arrêté de boire. Il n'y aura plus de costumes. Je commençais à en avoir marre d'Elton John. » Reste qu'Elton John lui avait permis de faire fortune. Son contrat, qui lui rapportait très peu à l'époque de ses premiers albums, fit de lui à partir de *Goodbye Yellow Brick Road* l'un des artistes les plus rentables d'un marché en pleine expansion. Ce marché s'était encore développé au milieu des années quatre-vingt, quand le CD permit de vendre au public des disques qu'il avait déjà en lui faisant payer le double pour ce privilège.

Au Madison Square Garden, un magnat de l'immobilier assoiffé de célébrité vint saluer Elton John en coulisses et se faire prendre en photo à côté de lui. On ignorait que Donald Trump et sa femme Ivana étaient mélomanes. Avec le nouvel égalitarisme qui était apparu au sein du monde de la célébrité, les personnages les plus inattendus côtoyaient subitement les rock stars. La renommée d'Elton rejaillissait sur ses biens matériels. La première fois qu'elle avait mis les pieds à Old Windsor, Renate avait été intimidée par ce palais à mi-chemin entre un hôtel cinq étoiles et un musée spécialement conçu pour les visiteurs souffrant de troubles de la concentration. Elton y avait conservé tous les objets improbables associés à sa carrière, de la gigantesque paire de bottes qu'il portait dans *Tommy* de Ken Russell aux lunettes épelant son prénom. Puis il y avait entreposé une quantité phénoménale d'authentiques œuvres d'art achetées sur un coup de tête, dont un autoportrait de Rembrandt, de la camelote de seconde main telle que la boîte à musique rose en forme de guitare qui jouait « Love Me Tender » en tournant sur elle-même, des souvenirs du monde du spectacle telles la camisole de Judy Garland dans *Le Chant du Missouri*, d'innombrables pièces Art nouveau et Art déco, sans compter des babioles hors de prix qui auraient fait tourner les têtes à une fête de mariage dans l'Essex. Il possédait une paire de paniers miniatures en argent de chez Cartier. Il s'en servait comme porte-savons.

À présent, il allait tout mettre en vente chez la vénérable maison Sotheby's. Comme les York, qui pensaient avoir quelque chose à

gagner en assistant au quarantième anniversaire de cet ancien chanteur de bar, et comme un millionnaire vulgaire de l'acabit de Trump, qui avait jugé profitable d'aller se montrer dans les coulisses du Madison Square Garden, les snobinards de St James's et les gardiens du temple de la culture classique étaient désormais ravis de constater que ces effets personnels de rock star éphémère étaient bien plus importants qu'il n'y paraissait. Les rock stars constituent leur propre certificat d'origine. Les biens d'Andy Warhol et de Liberace avaient récemment été vendus par des maisons d'enchères bien avisées, mais les deux hommes n'avaient bénéficié de cette accolade qu'après leur mort. Elton n'avait pas l'intention d'attendre. Il surveilla les quatre jours que dura la vente depuis Miami, où il poursuivait sa tournée, grâce à un nouveau jouet, un téléphone mobile de près de 2 000 livres, pour rester en contact avec le président de Sotheby's, lord Gowrie. Ce dernier était un aristocrate qui avait démissionné du gouvernement britannique sous prétexte que son salaire de ministre n'était pas suffisant pour habiter à Londres.

Si les recettes des prochaines ventes aux enchères d'Elton John seraient reversées à son association caritative contre le sida, celle-ci ne lui servait pas uniquement à se débarrasser de vieilles valises accumulées au fil des années pour se préparer un nouvel avenir. Il allait lui-même en bénéficier. Passant sa collection en revue, le *Daily Telegraph* compara les goûts d'Elton en matière de bijoux à ceux « d'une duchesse conservatrice croisée à une garçonne des années trente ». Quoi qu'il en soit, le *New York Times* annonça que la vente avait rapporté plus de 8 millions de dollars, soit trois millions de plus que prévu. Un tableau de Magritte fut adjugé à plus de 100 000 dollars.

Il y a un temps pour accumuler et un temps pour faire table rase. Pour Elton, cette année appartenait à la deuxième catégorie. Il avait renoncé à certaines responsabilités qu'il avait endossées à la hâte aux premières heures de son succès, notamment la présidence du Watford Football Club et les artistes de son label Rocket Records. Une dernière chose restait en suspens. Deux mois plus tard, le 18 novembre, un communiqué publié par le bureau de John Reid annonça le divorce d'Elton et de Renate. L'annonce insistait sur le respect mutuel qu'ils se portaient ; personne n'était fautif : leurs emplois du temps respectifs les empêchaient simplement de passer du temps ensemble. C'était la

même série de justifications qu'invoquent tous les gens à part pour expliquer à quel point leur vie est différente de la nôtre.

Puis il se remit au travail. Depuis qu'il était passé pro en rejoignant Bluesology en 1965, Elton avait suivi une trajectoire bien spécifique. Débutant comme musicien anonyme, il était devenu un modeste *singer-songwriter* émergent avant de se muer en sensation pop puis en trésor national et international. Cette même combinaison d'anxiété sociale, de soif de reconnaissance et de besoin de revenus réguliers commun à tous les *showmen* qui le poussa à sillonner les États-Unis à la fin des années soixante lui fait suivre aujourd'hui une voie bien plus opulente qui semble être le seul remède à sa plus grande peur : l'inactivité.

Il renoua avec ses vieilles passions. Il dépensa sans compter dans de nouveaux trésors, remplaçant ceux dont il s'était séparé. Mais la forme de *shopping* qui lui tenait le plus à cœur, celle qui ravissait l'enfant qui sommeillait en lui, l'entraînait régulièrement dans les grands magasins de disques partout dans le monde. Elton John se rendait à Tower Records ou à Virgin, selon le pays où il se trouvait à ce moment-là, muni d'une longue liste de nouveautés et d'entrées dans les charts et accompagné d'un chauffeur chargé d'emporter ses achats. Passant les bacs au peigne fin, il achetait une quantité de disques en plusieurs exemplaires – un pour chacune de ses propriétés. Ces virées étaient un rêve de fan de musique devenu réalité. Elton était la seule rock star prête à faire ce genre de choses par amour des disques. Pour cela, il faut être en phase avec l'enfant qui sommeille en nous. Cette passion qui anime sir Elton John depuis ses débuts est probablement ce qu'il y a de plus attachant chez lui.

PLAYLIST 1988

Elton John, *Reg Strikes Back*

The Pogues, *If I Should Fall from Grace with God*

Leonard Cohen, *I'm Your Man*

Morrissey, *Viva Hate*

NWA, *Straight Outta Compton*

U2, *Rattle and Hum*

REM, *Green*

Pet Shop Boys, « Always on My Mind »

Metallica, ...*And Justice for All*

Pat Benatar, *Wide Awake in Dreamland*

21 MARS 1989

ÉTATS-UNIS D'AMÉRIQUE

CURE DE JOUVENCE

Le rock commençait à accuser son âge. Les stars nées pendant la Seconde Guerre mondiale avaient dépassé la quarantaine. Les hommes découvraient qu'ils n'étaient pas plus immortels que les cheveux qui couronnaient leur jeunesse flamboyante. La queue-de-cheval atrophiée, sinistre appendice capillaire pour chevelure généralement grisonnante qui faisait fureur parmi les anciens hippies en 1989, était subitement devenue le signe annonciateur de la crise de la quarantaine qui allait bientôt frapper le rock. À l'époque, elle était arborée aussi bien par Elton John que Pete Townshend ou Ringo Starr.

Depuis la séparation des Beatles à la fin des années soixante, Ringo meublait ses périodes d'inactivité prolongée en buvant du soir au matin. C'était devenu son principal centre d'intérêt. Il lui arrivait même de refuser certaines invitations : quarante minutes de voiture signifiait passer autant de temps sans boire de cognac. Sa femme, Barbara Bach, n'était pas plus demandée en tant qu'ex-James Bond girl que lui en tant qu'ex-Beatle, si bien qu'ils ne manquaient pas de temps libre à occuper. Leur alcoolisme atteignit un point critique à la fin 1988 : après une dispute avinée avec sa femme dans un hôtel en Jamaïque qui fit le bonheur de la presse, le couple prit une chambre au Sierra Tucson Center en Arizona pour décrocher.

Ils n'étaient pas les seules vedettes à recourir aux soins médicaux pour soigner un problème qu'on attribuait traditionnellement à un défaut de caractère. On ne pouvait plus tourner l'alcoolisme en

dérision comme Pete Townshend en 1980, quand il avait remercié publiquement la maison Rémy Martin de lui avoir « sauvé la vie en vendant ce truc aussi cher ». En 1987, Eric Clapton était reparti dans la clinique Hazelden, dans le Minnesota, pour soigner ses addictions. À l'époque, il fonctionnait toujours comme une personne normale. Un concert de deux heures en soirée s'accorde très bien à l'emploi du temps d'un alcoolique. Ses fans ne remarquaient rien d'anormal et son jeu n'en souffrait pas vraiment. La mère du chanteur James Taylor, témoin privilégié du problème, observa judicieusement que chez les musiciens, « le travail, c'est toujours la dernière chose qui lâche, c'est ce qui fait tenir leur vie en place ».

Leurs thérapeutes étaient confrontés au mélange toxique d'arrogance et d'auto-apitoiement propre à tant de rock stars. Les concerts eux-mêmes étaient une drogue, aussi bien à cause de la pure satisfaction qu'ils leur procuraient que de la transformation qu'ils opéraient sur leur stature. Quand elles descendaient de scène, les rock stars étaient souvent persuadées que tout le monde percevait à quel point ils étaient profondément médiocres. Tous les artistes de scène sont convaincus qu'ils ne méritent pas ce qui leur arrive et redoutent à chaque instant d'être percés à jour. L'alcool permet d'occulter cette sensation, d'autant plus qu'il s'agit d'une substance socialement acceptée. On pouvait commencer à boire dans des occasions mondaines, mais on finissait parfois dans un état d'isolement sinistre. Des personnalités comme Clapton et Ringo n'avaient pas simplement besoin de se calmer les nerfs à la fin de la journée. Ils avaient besoin de boire jusqu'à perdre connaissance.

Si l'alcool souffrait d'une image démodée, la cocaïne, elle, était en vogue. Elle était toujours suffisamment chère pour dégager une image luxueuse et désirable et, pour de nombreux musiciens, son association à l'imaginaire des retards, du travail et de la pression la rapprochait plus d'une servante que d'un tyran. Linda Ronstadt fut parmi les premiers artistes à décrocher quand un médecin la mit en garde contre le fait que la cocaïne pouvait endommager les alvéoles du canal auditif – ce qui explique peut-être pourquoi les auteurs de tant d'albums solo produits dans les années quatre-vingt étaient les seuls à les considérer comme des œuvres de génie quand le reste du monde les trouvait abominables. La cocaïne restait toutefois un accessoire attirant dans la vie dorée des rock stars. En 1987, malgré

l'intervention de ses amis et de sa famille, Stevie Nicks avait initialement refusé de partir en cure, persuadée que sa décision d'arrêter la coke nuirait à son image si la nouvelle se répandait. En se faisant soigner, elle savait aussi qu'elle ne pourrait plus jouer à la rock star comme elle le faisait dans les moindres aspects de sa vie. Dans le cadre de son traitement au Betty Ford Center en compagnie notamment de Tammy Wynette, on demandait à Nicks d'écrire la phrase suivante sur un bout de papier : « Je ne suis pas différente des autres : je suis en train de mourir. » « C'était difficile à encaisser », avoua-t-elle par la suite.

Ringo et Clapton comptent parmi les premières rock stars à avoir sollicité des professionnels pour renoncer à leurs mauvaises habitudes. Avec le temps, des centaines d'autres les imitèrent, si bien qu'en interview, tout musicien de plus de quarante ans racontait systématiquement comment il avait arrêté la drogue ou l'alcool. Les plus taiseux se mettaient à présent à se livrer avec l'aisance des personnes habituées à énumérer sans broncher leurs qualités et leurs défauts. L'interview-confession passait presque pour un prolongement de la thérapie. Les articles rétrospectifs suivaient de plus en plus le même modèle : je planais très haut, je me suis brûlé les ailes et je me suis écrasé, mais je me suis relevé grâce à une femme, un homme, un manager, un thérapeute, et tout ce qui m'importe aujourd'hui, c'est que mon public me pardonne. La thérapie a sauvé la vie de bien des rock stars et c'est une chance ; mais elle a aussi endommagé leur mystique, ce qui est tout le contraire.

Le 21 mars 1989, Bonnie Raitt sortit son dixième album, qui marquait un tournant décisif dans la carrière de cette chanteuse et guitariste de trente-neuf ans. Après son neuvième album, sa maison de disques, Warner Brothers, avait décidé de la remercier, l'informant par courrier que son contrat ne serait pas renouvelé. À ce stade de sa carrière, Raitt était respectée mais n'avait pas encore percé. Comme un romancier salué par la critique, un musicien reconnu s' imagine que toutes ces accolades devraient lui donner droit à une forme de position permanente. Les labels, pour leur part, préfèrent miser sur un nouvel artiste au lieu de faire un dernier pari sur le précédent, un choix qui n'a rien d'aberrant, mais qui s'avère mal vu dans une industrie musicale capable contre toute attente de se montrer sentimentale. Quand le couperet tomba, Raitt envisagea la perspective

de fêter ses quarante ans sans label. Elle avait aussi récemment quitté l'homme qui partageait sa vie.

Fille d'une star de la comédie musicale à Broadway et au cinéma, Raitt avait ignoré tous les conseils de sa famille pour s'installer avec un homme plus âgé alors qu'elle était encore adolescente. Dick Waterman représentait plusieurs *bluesmen* redécouverts avec l'explosion folk dans les années soixante. Admirative de leur musique et s'identifiant tant bien que mal à leurs vies cabossées, la jeune Bonnie apprit à leurs côtés en les observant de près. Il ne s'agissait pas seulement d'assimiler la technique de la guitare *slide* ou d'apprendre comment livrer un blues de cabaret convaincant. Comme beaucoup de jeunes blancs-becs tombés dans la folk music au cours des années soixante, Raitt avait aussi tendance à mettre en équivalence leurs talents artistiques et la vie qu'ils avaient menée, convaincue qu'elle pourrait être à la hauteur si elle souffrait comme eux. Elle servait à boire à tous ces types intimidants, parmi lesquels bon nombre se produisaient principalement pour financer leur alcoolisme. Elle apprit les ficelles du métier. Elle savait que Son House, qui avait enseigné la guitare à Robert Johnson, avait droit à une bouteille de vodka une heure avant de monter sur scène. Moins que ça et il oubliait les paroles de ses chansons. Comme des milliers d'autres musiciens en tournée, elle savait qu'elle pouvait boire quelques verres pour être suffisamment détendue et pouvoir divertir le public. Elle avait aussi appris qu'à l'heure où les spectateurs vont se coucher, les musiciens sont encore galvanisés par l'électricité résiduelle de leur concert. La tempête s'apaise généralement au comptoir. Elle découvrit en outre que la cocaïne lui permettait de tenir le coup et de traîner plus longtemps au bar avec les types de son groupe.

Il y avait un autre facteur universellement reconnu dans un business à tel point obsédé par les apparences. À l'époque où Raitt se fit remercier par sa maison de disques, elle donnait un concert en Louisiane. Un membre du public, avec une inquiétude mêlée de pure effronterie qui est la marque de fabrique du vrai fan, lui fit passer un mot. Il lui demandait pourquoi elle avait tant grossi et lui suggérait de faire de l'exercice. Puis quelqu'un d'autre lui demanda si elle était enceinte. La coupe fut pleine lorsqu'elle reçut un coup de fil de Prince lui proposant de travailler avec elle. « C'est une chose de monter sur scène quand on est un peu ronde – mais ç'en est une autre de faire un

clip avec un type qui sait à quel point il est sexy », déclara Raitt. Le duo ne vit jamais le jour – elle n'avait pas plus envie de se faire manipuler par un génie excentrique que par une corporation –, mais la perspective du tournage la fit assister à sa première réunion des Alcooliques anonymes. Elle savait que l'addiction frappait deux genres de musiciens : ceux qui n'avaient pas réussi, qui s'en remettaient à la drogue et à l'alcool pour oublier leur mise au ban et y laissaient leur peau, comme ses contemporains Paul Butterfield et Richard Manuel, et ceux qui avaient réussi, qui s'y adonnaient pour oublier la peur de chuter du sommet et qui avaient les moyens de se faire soigner dans des cliniques hors de prix. Bonnie Raitt se contenta d'acheter une moto et de préparer son nouveau disque.

Elle n'escomptait pas un gros succès commercial quand elle débuta l'enregistrement avec le producteur Don Was. Elle avait un nouveau contrat avec Capitol et sa seule ambition était d'obtenir des ventes suffisantes pour faire un disque de plus. Ce n'est qu'à la fin de l'enregistrement qu'elle se rendit compte à quel point cet album était spécial. L'ingénieur Ed Cherney se souvient : « On sortait d'une époque où la musique était dominée par les coiffures permanentées et le gros son. Quand on a écouté la bande du premier morceau, Don a dit : "Tu peux enlever un peu d'écho sur la caisse claire ?" » Cherney s'exécuta, produisant un album au son plus sec et modeste, plus adapté à un salon qu'à une salle de concert de rock. Ils pensaient que les choses se passaient bien sans pour autant escompter un succès commercial, jusqu'à ce que le directeur artistique leur rende visite en studio. « Vous feriez bien d'acheter un costume, vous allez aux Grammy », leur annonça-t-il avant de partir.

Le titre qui lui avait mis la puce à l'oreille était une composition de Bonnie intitulée « Nick of Time ». Si les thématiques des chansons pop étaient relativement limitées, celle-ci s'ouvrait avec des couplets qui exploraient des territoires inconnus. Bonnie Raitt y évoque une amie qui lui téléphone la nuit, constatant en larmes qu'elle est la seule de tout son entourage à ne pas avoir d'enfant. Cette méditation profondément douloureuse sur le temps qui passe donna son titre à l'album. Le single s'écoula à un million d'exemplaires.

Le directeur artistique avait vu juste à propos des Grammy. L'année suivante, Raitt monta sur scène à cinq reprises pour recevoir des récompenses dans diverses catégories. Elle était assise à côté de

son père, une star de Broadway qui n'avait jamais eu droit aux honneurs auxquels sa fille goûtait enfin à l'âge de quarante ans. Ils pleurèrent tous les deux sans pouvoir s'arrêter. « Il a craqué devant toute la salle. J'ai fondu en larmes et on est restés dans les bras l'un de l'autre pendant plus d'une minute, jusqu'à ce qu'on nous demande de nous rasseoir », se remémora-t-elle. « Nick of Time » remporta le prix de la meilleure interprétation féminine dans les catégories pop et rock. C'était une chanson rock sur la quarantaine.

Bien qu'à cette époque, Eric Clapton et Ringo Starr aient renoué avec la sobriété, leurs tournées étaient sponsorisées par des marques de boissons alcoolisées. Eric était sponsorisé par la bière Michelob, dont les campagnes publicitaires ciblaient les « yuppies », un terme apparu en 1984 désignant les anciens hippies devenus cadres. Les yuppies buvaient de la Michelob et allaient écouter Eric Clapton en concert. Ces *baby-boomers* traversaient les étapes de la vie – fonder une famille, acheter une maison, obtenir une promotion, acheter une voiture – comme s'ils étaient les premiers à le faire, ou comme si personne ne les avait traversées avec autant de sensibilité et de style. Ils avaient même leur propre série télévisée. *Thirtysomething* mettait en scène un couple d'écrivains qui se mariaient et fondaient une famille en banlieue tout en s'efforçant de s'accrocher à leur trépidant passé rock'n'roll. En 1989, c'était la première fois que cette alternative était envisageable. Les yuppies n'avaient pas les mêmes préoccupations que les générations précédentes – l'essor de la contraception leur avait permis de planifier leur vie de famille comme bon leur semblait.

En 1989, bon nombre de carrières musicales prospéraient sur le dos de la condition yuppie.... *But Seriously* de Phil Collins incluait une chanson évoquant sa relation avec son fils. *We Too Are One* d'Eurythmics contenait un titre sur une femme moins furieuse que déçue par l'infidélité de son compagnon. Bette Midler décrocha l'un des plus gros hits de l'année avec « Wind Beneath My Wings ». Toutes ces chansons parlaient explicitement de la vie de couples mariés et racontaient les déboires amoureux et familiaux dans un registre épique et héroïque. Tous ceux qui pouvaient s'y identifier les adoptèrent immédiatement. Dans les années cinquante et soixante, l'écrasante majorité des clients des disquaires était constituée d'adolescents et de jeunes adultes. À l'aube des années quatre-vingt-dix, la donne avait changé. La majorité des auditeurs n'étaient plus

des gosses, mais des quadragénaires.

PLAYLIST 1989

Bonnie Raitt, « Nick of Time »

The B-52's, « Love Shack »

Grateful Dead, *Built to Last*

The Jesus and Mary Chain, *Automatic*

Tracy Chapman, *Crossroads*

Bob Dylan, *Oh Mercy*

Nirvana, *Bleach*

Tom Petty, *Full Moon Fever*

Soul II Soul, *Club Classics Vol. One*

New Order, *Technique*

29 MAI 1990
TORONTO SKYDOME,
CANADA
PORTRAIT DE LA ROCK
STAR EN *PEOPLE*

Madonna s'apprêtait à donner le dernier de ses trois concerts programmés au SkyDome de Toronto. Comme à chaque étape de sa tournée mondiale *Blond Ambition*, vingt mille billets avaient été vendus. Madonna retrouvait son domaine de prédilection après une nouvelle tentative de s'imposer en actrice de premier plan dans *Shanghai Surprise*, dans lequel jouait son mari de l'époque, Sean Penn. Son prochain long-métrage, *Dick Tracy*, allait sortir pendant l'été. On y retrouvait son dernier amant en date, Warren Beatty. Il avait cinquante-trois ans, soit vingt-deux de plus que Madonna.

Beatty avait plus besoin d'elle que le contraire. En 1990, bien qu'il ait été une grande star du cinéma, ses chances de jouer dans un film à gros budget étaient quasi nulles sans l'aide d'une star de la musique de l'envergure de Madonna. Et aucune star n'arrivait à la cheville de Madonna cette année-là. Sa participation à un projet représentait une économie de 10 millions de dollars sur le budget *marketing* : Madonna était la publicité. Ça n'était pas un produit dérivé de son activité, mais le produit en tant que tel. Sa réputation devait autant à sa capacité à faire vendre des kilomètres de papier qu'à la qualité de ses disques. Il était impossible de savoir si c'était accidentel ou délibéré, tout comme on ignorait s'il existait une séparation entre sa vie privée et sa vie

publique. Toujours est-il qu'elle semblait adorer monopoliser l'attention sans se soucier de ce qu'on pensait d'elle.

À Toronto, la police locale avait reçu des plaintes de spectateurs au sujet du jeu de scène de Madonna pendant « Like a Virgin » lors du concert précédent. Elle interprétait cette chanson allongée langoureusement sur un lit dans un bustier Jean-Paul Gaultier en se caressant l'entrejambe sans équivoque. L'après-midi du 29 mai, un officier de la police accompagné d'un procureur de la Couronne débarqua au SkyDome. C'était un étalage lubrique et obscène auquel il fallait remédier, signala-t-il au promoteur. La menace était claire : si cela se reproduisait, le concert serait interrompu. Des négociations furent entamées. Le promoteur et le manager de Madonna proposèrent d'avertir le public au début du concert en annonçant qu'il comportait des passages explicites réservés à un public averti. Madonna refusa en bloc. Devant les caméras qui la suivaient à la trace pour le documentaire de la tournée, elle déclara fièrement qu'elle était une artiste et que personne ne pouvait censurer son concert.

D'une certaine manière, le véritable *show* de Madonna réside dans la succession d'événements qui s'ensuivirent en coulisse, relatés dans le documentaire *In Bed With Madonna*. Madonna est une diva capricieuse qui n'atteint son potentiel maximum que lorsqu'elle est piquée au vif. Elle partage ses sentiments avec tout son entourage. Ses danseurs sont surexcités, certains à l'idée de se faire chasser de la scène par la police montée. Tout le monde est relativement confiant qu'il n'arrivera rien de mal.

L'acte de désobéissance civile de Madonna n'allait pas se solder par un assassinat. En 1990, elle effectuait sa tournée sous la protection d'un cordon infranchissable – service de sécurité, managers, traiteurs, agents, limousines, monospaces à vitres teintées et tout autre élément créant un environnement aussi sécurisé et exclusif qu'un cortège présidentiel. Madonna et ses danseurs se blottirent les uns contre les autres. Elle annonça qu'ils se trouvaient dans « l'État fasciste de Toronto » et qu'ils rentreraient bientôt aux États-Unis, où l'on respectait la liberté d'expression. Sur le chemin de la scène, ils entonnèrent le vieux spiritual contestataire « We Shall Overcome ».

Tout ce cirque était de la rigolade. Une fois devant le public, Madonna évoqua la présence de la police. Est-ce qu'ils voulaient qu'elle joue la garce ? demanda-t-elle au public. Bien sûr qu'ils le

voulaient. Ils avaient payé pour ça. Elle chanta « Like a Virgin ». Elle se tortilla. Se caressa. Le spectacle continua sans encombre. Personne ne vint l'interrompre. Les limites de l'outrage aux bonnes mœurs avaient été revues très à la hausse depuis le concert des Doors en Floride vingt ans plus tôt. Madonna n'avait pas pu jouer les Rosa Parks, mais avait obtenu une scène pour son film et poli son image. La prochaine fois, elle allait devoir s'attaquer à la religion pour espérer faire réagir un establishment qui semblait avoir baissé les armes. Le numéro de Madonna n'était plus l'alternative provocante aux *shows mainstream*. Il était devenu le nouveau *mainstream*.

La tournée *Blond Ambition* préfigure les *shows* multimédias d'aujourd'hui. Elle représentait ce qu'une génération qui avait biberonné à MTV attendait désormais d'un concert *live*, à savoir de ressembler à un gigantesque et assourdissant show télé, avec d'innombrables changements de costumes, des cascades et des effets spéciaux. Les interprètes s'équipaient de micros portatifs et d'oreillettes pour donner l'impression de chanter intégralement en *live* grâce à une sorte de miracle de la reproduction sonore. L'expérience reposait tellement sur les pistes rythmiques, les téléprompteurs et l'esbroufe technologique que chaque soir, le moindre imprévu, les moindres pas de danse ou paroles de travers étaient inconcevables. L'artiste n'était plus qu'un simple élément au sein d'une production plus vaste, et non un individu autonome libre d'improviser à tout moment. Le *show* de Madonna prenait la forme d'un spectacle de Broadway itinérant à une échelle démultipliée.

La pop music testait les limites de son gigantisme. Au cours de l'été 1990, même les Stone Roses, qui un an plus tôt étaient à peine capables de remplir une baignoire en dehors du nord-ouest de l'Angleterre, se produisirent à Spike Island devant trente mille jeunes adultes habillés comme eux et prenant les mêmes drogues.

Pour les artistes de scène, le monde s'aplatissait. Certains avaient interprété la chute du mur de Berlin en 1989 comme un épisode dans la lutte de quarante ans entre le sérieux et le trivial. « Ce qu'il y a de plus réjouissant dans notre victoire, écrit P. J. O'Rourke dans *Rolling Stone*, c'est que nous l'avons remportée avec le Levi's 501. Soixante-douze ans de propagande communiste ont été jetés aux oubliettes par un Walkman de 85 grammes. Un système totalitaire s'est effondré parce que personne n'avait envie de porter des chaussures bulgares. »

Alors qu'elles s'empressaient d'exporter leurs produits dans ce nouveau monde, les grandes marques de loisirs et de mode découvrirent que les stars de la musique étaient leurs meilleures ambassadrices. Paul McGuinness, manager de U2, reprocha aux grands noms des années soixante d'accepter l'argent de ces publicitaires. Paul McCartney, dont on prétendait qu'il avait touché 8 millions de dollars de la compagnie de cartes de crédit Visa pour qu'elle appose son logo à sa première grande tournée américaine, rétorqua que McGuinness ferait bien de grandir un peu. Mais l'ancienne génération avait ses propres soucis auxquels seuls les bénéfices engrangés par les tournées pouvaient remédier. Des artistes comme McCartney ou les Who commençaient à comprendre que le marché se fichait de leurs nouvelles chansons, mais acceptait volontiers d'écouter leurs bons vieux classiques. Sa dernière tournée américaine rapporta à Townshend un bénéfice net de 4 millions de livres, assurant son avenir et celui de sa famille. Mais il savait qu'il avait avant tout un devoir de loyauté envers les membres de son groupe. Le vrai motif de cette tournée était John Entwistle et ses arriérés d'impôts. Au bout de trente ans de carrière, il survivait principalement grâce aux ventes de ses guitares basses. En cela, les groupes de rock des années soixante et soixante-dix appartenaient toujours à une tradition datant des musiciens classiques qui, autrefois, se payaient une retraite en vendant leur meilleur violon à la fin de leur carrière.

Le *show* de Madonna rendait tout cela assez désuet. Le noyau dur de ses spectacles était formé par sa troupe de danseurs. Elle menait le mouvement et ils lui emboîtaient le pas, chacun répétant ses gestes avant de répliquer avec leurs propres mouvements. Selon un procédé largement inspiré des plus clinquants des *shows* de variétés, la star tournoyait et décollait du sol entre les mains de jeunes hommes athlétiques aux muscles luisants. Déguisés en pompiers ou en fermiers, ils se frottaient à elle et la caressaient avec dévotion, comme lors d'une cérémonie d'adoration conçue pour doper le narcissisme outrancier de la star tout en faisant du public de simples voyeurs devant une orgie d'autosatisfaction.

Madonna s'était installée à New York pour percer comme danseuse quand elle n'avait que dix-huit ans. La musique était arrivée plus tard. Les premiers articles à son sujet insistaient sur la dimension secondaire de sa musique : Madonna était avant tout une danseuse. Si

elle faisait des disques, c'était uniquement pour avoir un fond sonore pour ses chorégraphies. Bon nombre de jeunes femmes qui lui ont succédé étaient faites de la même étoffe. La plupart des superstars de la musique actuelle sont des femmes. Madonna leur montra à toutes qu'elles pouvaient réussir. Elle défricha un nouveau monde dans lequel ses héritières purent se développer. Alors que le paysage radiophonique se fragmentait, que le rock se retrouvait sur une voie de garage, que la country était délaissée et que l'indie s'était construit son propre terrain de jeu où bercer ses illusions, l'ensemble du *mainstream* se transformait en un gigantesque *dancefloor*.

En 1990, Demi Moore et Patrick Swayze faisaient de la poterie à moitié nus dans *Ghost*, Julia Roberts présentait la prostitution sous un jour sympathique dans *Pretty Woman*, Victoria Abril embrassait les blessures d'Antonio Banderas dans *Attache-moi !* et Sherilyn Fenn décrochait un job dans un bordel en nouant une queue de cerise avec la langue dans *Twin Peaks*. L'intrigue du premier épisode de *Seinfeld*, la nouvelle sitcom de NBC, se penchait sur la fille qui vient loger dans l'appartement de Jerry : s'agissait-il juste d'une amie ou voulait-elle coucher avec lui ? La frontière entre les produits destinés aux adultes et le *mainstream* semblait avoir disparu. Les sujets qui auparavant ne sortaient pas de la chambre à coucher se retrouvaient désormais dans tous les salons. MTV n'y était pas pour rien. Et si, par le passé, les femmes constituaient l'écrasante majorité des objets sexuels dans les vidéo-clips, telle la jeune fille de « Cherry Pie » aspergée à la lance à incendie par les membres de Warrant, on voyait à présent des hommes au corps sculpté déambulant dans les couloirs des hôtels de luxe, obéissant au doigt et à l'œil à Janet Jackson, Whitney Houston ou En Vogue. L'année 1990 fut aussi celle de l'un des hymnes les plus explicites à la masturbation, « I Touch Myself » des Divinyls. Bien décidée à garder la tête dans cette nouvelle course aux armements érotiques, Madonna sortit « Justify My Love », le clip le plus controversé de l'année, dans lequel elle adoptait le look et la gestuelle d'une créature tout droit sortie du courrier des lecteurs de *Penthouse*.

(La chanson illustre aussi à merveille un processus créatif caractéristique de la nouvelle ère numérique. Son texte était tiré d'un poème d'Ingrid Chavez mis en musique par Lenny Kravitz pour Madonna, qui en modifia un vers. À la sortie du single, seuls Madonna et Kravitz figuraient sur les crédits de composition ; Chavez parvint à

réparer ce tort et obtint un règlement judiciaire substantiel. Un autre collaborateur déclara ne pas avoir été payé pour la partie rythmique qu'il avait composée, laquelle devait quelque chose à « Security of The First World » de Public Enemy, elle-même au moins partiellement inspirée de « Funky Drummer » de James Brown et qui, en vérité, devait tout au batteur Clyde Stubblefield. Ces nouvelles méthodes provenaient du hip-hop. Désormais, on créait de nouveaux hits en recyclant des éléments tirés d'anciens tubes. L'assemblage des morceaux était confié au producteur. Le rôle de l'artiste était d'en assurer la promotion.)

Madonna était avant tout fascinée par sa propre renommée. « On parle de la célébrité qui nous change, mais on ne dit jamais combien elle change les gens proches de nous », dit-elle à un certain moment dans *In Bed with Madonna*. Un par un, ses proches défilent devant la caméra. Tour à tour stupéfaits et admiratifs, ils constatent ce que leur fille, leur sœur ou leur petite amie a accompli par la seule force de sa volonté et de sa personnalité. Son père, visiblement peu enthousiaste de voir sa fille se caresser devant quelques milliers d'autres citoyens de Detroit, juge qu'elle aurait pu se passer de deux ou trois chansons. Une vieille amie venue lui demander d'être la marraine de son fils se fait rembarrer. Madonna emmène l'équipe de tournage sur la tombe de sa mère. Un membre de son entourage relate une agression sexuelle dont il a été victime. Vers la fin du film, quelqu'un demande à Madonna qui est l'amour de sa vie. Sa réponse est « Sean », dont il vient de divorcer.

La participation de tous ces proches à cette mise en scène de sa propre vie ne semble pas la déranger le moins du monde. Warren Beatty se révèle le plus malin du lot : il a déjà reçu toute l'attention qu'il pouvait souhaiter, si bien qu'il réussit à se tenir éloigné du regard indiscret de la caméra. Tous les autres participants du film sont désespérément attirés vers elle. Beatty, qui tente d'éviter la caméra quand Madonna l'emmène de force avec l'équipe de tournage à sa consultation chez un laryngologiste à New York, lui demande où va s'arrêter ce besoin irrépessible de tout montrer. Warren, né avant la Seconde Guerre mondiale, tente de mettre la caméra de son côté : « Elle ne veut pas vivre hors caméra, encore moins parler. Il n'y a rien à dire sans caméra. Pourquoi parler s'il n'y a pas de caméra ? Quel est l'intérêt d'exister ? »

Il était trop tard pour remporter le débat. Après Madonna, les stars ont perdu tous leurs secrets, sans compter que la technologie qui nous permettrait bientôt à tous de devenir la vedette de notre propre vie était déjà sur le point de se matérialiser.

PLAYLIST 1990

Madonna, « Vogue »

Sinéad O'Connor, « Nothing Compares 2 U »

MC Hammer, « U Can't Touch This »

Garth Brooks, *No Fences*

George Michael, *Listen Without Prejudice Vol. 1*

Angelo Badalamenti, bande originale de *Twin Peaks*

Depeche Mode, *Violator*

The Who, *Join Together*

Happy Mondays, *Pills 'n' Thrills and Bellyaches*

Megadeth, *Rust in Peace*

24 NOVEMBRE 1991 KENSINGTON, LONDRES LA FÊTE EST FINIE

En janvier 1991, au cours d'une fastueuse soirée de lancement sur le *Queen Mary* à Long Beach, Californie – une fête payée par Disney, le propriétaire de la nouvelle maison de disques de Queen aux États-Unis –, un journaliste américain demanda au guitariste Brian May si Freddie Mercury était malade du sida. Comme la plupart des stars britanniques en visite sur le sol américain, il répondit par une attaque contre les tabloïds britanniques – « une forme de vie inférieure » – et en rassurant chaleureusement son interlocuteur : le chanteur de son groupe était en excellente santé.

Depuis qu'il était apparu en public visiblement amaigri et affaibli, la presse britannique tentait effectivement de confirmer la rumeur de la maladie de Mercury. Au moment où May s'exprimait, une grappe de journalistes campait en effet devant la maison de Mercury, la Garden Lodge, sur Logan Place, dans l'un des quartiers les plus aisés de Londres, attendant sa fin. Brian May et Roger Taylor, les deux seuls membres présents à la soirée du *Queen Mary*, le savaient bien : déclarer que Freddie n'avait pas envie de tourner à l'heure actuelle était un mensonge. Ils s'efforçaient de suivre la ligne officielle. La presse britannique prétendait accomplir un devoir sacré en révélant les secrets médiatiques des stars du divertissement. Et des secrets, Freddie en avait à revendre.

Pendant la majeure partie des vingt ans que dura le succès de Freddie Mercury, les milieux homosexuels et hétérosexuels étaient

cloisonnés jusque dans le show-business. Dans un milieu du rock qui aimait s'imaginer aux avant-postes des révolutions sociales, les gays étaient aussi peu enclins à révéler leur sexualité que leurs homologues du monde de la politique, des affaires, du sport ou du cinéma. Les plus téméraires se déclaraient bisexuels – comme s'il ne s'agissait que d'une marque d'ouverture d'esprit parmi tant d'autres – sans jamais vraiment convaincre.

Vingt années durant, Freddy avait esquivé toutes les questions sur sa sexualité avec des plaisanteries affectées ponctuées par des « *darling* ». Pas de *coming out*, pas d'autobiographie impudique, pas de révélations sur le divan d'un *talk show*. Dans les clubs gays de Munich et les discrets hôtels brésiliens, il se comportait comme le plus dépravé des empereurs romains. Dans le monde hétéro, il ne laissait rien transparaître. Sa vie en dehors de Queen était un secret bien gardé, y compris pour les membres du groupe. Ceux-ci avaient appris la gravité de son état de santé seulement deux ans plus tôt. Jusqu'alors, le secret n'était partagé qu'entre Freddie, ses médecins, les amis proches qui l'entouraient et le manager du groupe.

Quand il finit par annoncer au groupe qu'il ne lui restait plus beaucoup de temps à vivre, ils se rendirent dans un studio de Montreux, en Suisse, pour y travailler d'arrache-pied. Cette décision avait le double avantage de lui donner quelque chose à faire et d'accumuler des morceaux que le groupe pourrait sortir après sa mort. Bien qu'il ait perdu du poids, prît des antidouleurs et dissimulât ses lésions cutanées en se maquillant le visage, il continuait de fumer des Silk Cut à la chaîne et d'écluser de la Stolichnaya jusque dans le studio. Freddie était comme ça. Quand l'épidémie du sida commençait à sévir au milieu des années quatre-vingt et qu'on lui avait demandé si elle allait entraver sa vie sexuelle, il s'était esclaffé, assurant qu'il continuerait à faire « n'importe quoi avec n'importe qui ». L'histoire ne précise pas s'il s'était fendu d'un « *darling* ».

Il n'y a pas si longtemps, certaines attitudes qu'on associe automatiquement à des formes de sexualité bien précises aujourd'hui n'étaient perçues que comme des affectations amusantes. Enfant, Freddie, qui s'appelait alors Farrokh Bulsara, se répandait avec effusion sur des choses que ses camarades de classe s'abstenaient généralement de commenter. Ses amis, qui se doutaient que Farrokh était différent, n'imaginaient pas qu'il puisse être gay. Non seulement

l'adjectif n'avait pas encore pris cette signification en dehors de la bohème londonienne des années soixante, mais les jeunes *baby-boomers* de l'époque, à Londres comme à Bombay, ne se sentaient pas concernés par l'homosexualité. Non seulement ses camarades ne parlaient pas de son homosexualité, mais l'idée ne les effleurait même pas. Peut-être le jeune Farrokh lui-même n'en avait-il pas conscience.

Il était né à Zanzibar en 1946, de la jeune épouse d'un comptable du gouvernement britannique. Ses parents étaient parsis, ce qui, selon la complexe terminologie de l'Empire britannique, signifiait qu'ils avaient des origines perses et se réclamaient du prophète Zoroastre. Après la sanglante partition du sous-continent indien, Farrokh fut envoyé en Inde dans un internat au règlement bien connu des lecteurs de romans d'écoliers britanniques. Il y reçut un prix d'excellence. Remarquant que quatre molaires en trop lui faisaient des dents de devant protubérantes, ses camarades de classe le surnommèrent « Bucky ». Quand ses professeurs, peut-être pour lui épargner ce quolibet, se mirent à l'appeler Freddie, il sauta sur l'occasion. Bien qu'il fût un élève timide, il ne manquait jamais une occasion de se donner en spectacle. C'est à l'école que Freddie fonda son premier groupe, The Hectics, qui jouait des reprises d'Elvis Presley et de Little Richard.

En 1964, après le soulèvement contre le gouvernement à dominante arabophone, tous les habitants de Zanzibar à la peau trop claire se retrouvèrent en danger. Les Bulsara décidèrent de quitter le pays. Ayant travaillé pour le Raj, le père de Freddie possédait un passeport britannique, et la famille choisit de fuir vers l'Angleterre plutôt que l'Inde. Ils s'installèrent à Feltham, juste en dessous du couloir aérien de Heathrow, et allaient devoir mener une vie bien moins privilégiée qu'à Zanzibar. Freddie, alors âgé de dix-huit ans, n'aurait pas pu rêver mieux.

Dès son arrivée, il fut au courant de la sortie imminente de « A Hard Day's Night » des Beatles. Il était vraisemblablement moins au fait d'une loi en préparation au Parlement qui, trois ans plus tard, allait dépénaliser les actes homosexuels entre adultes dans la sphère privée. Il n'était probablement pas conscient de sa propre sexualité. Et il savait encore moins que le jour de sa mort, celle-ci ferait de la concurrence à sa célébrité dans les unes de la presse et dans les journaux télévisés.

En 1966, Freddie était censé suivre des études de mode au Ealing College of Art. Ses principaux centres d'intérêt étaient le rock et la célébrité. Après avoir découvert Jimi Hendrix à la télévision, il alla voir le guitariste en concert neuf soirs de suite, étudiant la manière dont il parvenait à hypnotiser le public avec ses mouvements et son jeu. Malgré ses rudiments de piano, Freddie fit son entrée en musique à travers les arts du geste. Quand il se lia d'amitié avec les trois membres d'un groupe appelé Smile, il se contenta de leur conseiller de se donner une allure plus conquérante. Comme la majorité des jeunes musiciens qui tentaient de se lancer en 1969, les membres de Smile ne se rendaient pas compte qu'ils évoluaient dans le show-business. Ils étaient même tellement myopes qu'ils n'avaient pas remarqué que Freddie mourrait d'envie qu'on lui propose de rejoindre le groupe, mais était trop timide pour le faire savoir. Ce n'est que lorsqu'ils le virent chanter avec d'autres qu'ils réalisèrent l'étendue de son talent. Accaparés par leurs instruments, les membres d'un groupe ont tendance à négliger celui qui n'en a pas, c'est-à-dire le chanteur. Ils considèrent le chant comme une tâche secondaire. Mais pour le public, le chanteur est le chaînon manquant qui les relie aux musiciens sur scène.

Tous les artistes de scène souffrent du trac, mais il faut des qualités bien particulières pour chanter dans un groupe de rock. Si vous n'avez pas peur, c'est que vous ne travaillez pas assez, disait Laurence Olivier. Cependant, même lorsqu'il était au plus bas de l'échelle, le comédien pouvait compter sur l'appui d'une compagnie, d'un script, d'un décor, de lumières, et du pacte théâtral entre le public et la troupe sur scène. Les chanteurs de rock n'ont rien de tout cela : à la place, ils doivent se convaincre qu'ils auront le droit de devenir un *frontman* s'ils se comportent comme un *frontman*. Freddie avait un autre problème : il était conscient qu'il avait une drôle d'allure – à dire vrai, il ressemblait davantage à Dame Edith Evans² qu'à Elvis Presley. Pour se produire dans un groupe de rock inconnu en prenant des poses de star tout en sachant très bien qu'il ne ressemble pas du tout à une star, un chanteur doit s'en remettre à la puissance transformatrice de la scène.

Les groupes de rock ne peuvent pas se permettre de prendre conscience du ridicule de ce qu'ils font. Là où Brian May, Roger Taylor et John Deacon avaient des instruments semblables à des boucliers

protégeant leurs parties intimes – le point de convergence traditionnel de toutes les insécurités masculines –, Freddie était lâché dans la nature, vêtu d'une chemise généralement déchirée jusqu'au nombril ou d'une tenue blanche uniquement conçue pour capter les regards, et se retrouvait totalement exposé. Ça ne le dérangeait pas. C'était sa force, cette capacité de faire ce que les autres membres n'auraient jamais osé. Sur scène, Freddie n'avait peur de rien. Là où la plupart des musiciens évitent de croiser le regard du public par crainte de ce qu'ils pourraient lire dans ses yeux, Freddie le cherchait délibérément, s'employant à consumer l'espace qui le séparait de la foule. C'était sa zone d'opération, son espace de travail. Soir après soir, son job était simple : traverser ce fossé pour atteindre les gens de l'autre côté et les rallier à sa cause. Il vivait pour ça.

Il ne serait jamais devenu une star dans un autre domaine. Le succès au théâtre ou au cinéma aurait nécessité qu'on le choisisse dans la foule. Ça ne serait jamais arrivé. Ce n'est que dans un domaine aussi exempt de professionnalisme que le rock, à une période aussi artisanale que celle du glam rock, et au sein d'un groupe qui était jeune, ambitieux et ne savait pas quoi faire d'autre que Freddie Bulsara a pu se transformer en Freddie Mercury et Smile en un groupe au nom aussi ridicule que Queen. Dans un moment de folie, ils s'élancèrent tous ensemble du précipice et prirent leur envol. Un beau jour de 1975, Farrokh Bulsara devint subitement la star qu'il avait toujours rêvé d'être.

À l'époque où Queen devint célèbre, Freddie avait une petite amie. Il lui était totalement dévoué et ils vivaient comme un couple normal. Quand le groupe explosa, que les tentations se multiplièrent et que Freddie commença à découcher, elle craignit qu'il y ait une autre femme dans sa vie, preuve de la naïveté dont même les jeunes filles les plus sophistiquées pouvaient faire preuve dans les années soixante-dix. Freddie ne révéla pas son homosexualité pour ne pas nuire à la popularité du groupe, mais aussi parce qu'il n'était pas certain de vouloir être aussi catégorique sur le sujet.

Quand il décida de vivre pleinement sa sexualité, il rattrapa largement le temps perdu. Dans les années quatre-vingt, il adopta un look de play-boy moustachu et athlétique copié dans le monde entier. Ce look n'envoyait pas les mêmes signaux au téléspectateur lambda qu'aux clients des clubs gay où Mercury passait le plus clair de son

temps libre. Marc Almond, pop star des années quatre-vingt et personnage aussi mince, improbable et gay que Freddie à ses débuts dix ans plus tôt, avait croisé ce dernier dans une boîte de nuit londonienne. Quand il l'avait entendu le surnommer « Marcia » avec emphase avant de le pousser sur la piste de danse, il avait été frappé par la flamboyance avec laquelle Freddie affichait son homosexualité. De plus, et ce même selon les critères des rock stars célèbres, Freddie couchait avec n'importe qui. « Il prenait du bon temps et il en donnait à tout le monde », confia Almond.

Quelques mois après l'apparition de Queen au Live Aid, l'acteur hollywoodien Rock Hudson mourut. Sa célébrité en fit la première victime du sida identifiée publiquement comme telle. Tous les membres de la communauté gay sexuellement actifs faisaient désormais face à une préoccupation extrêmement spécifique, et Freddie avait plus de raisons que quiconque d'être inquiet. Pendant une bonne partie de la décennie précédente, il s'était plongé dans une vie nocturne munichoise en carburant à la vodka et à la cocaïne et pouvait facilement en déduire les conséquences. Quand il fut diagnostiqué séropositif au printemps 1987, il ne fut pas surpris.

Il fit sa dernière apparition publique en 1990, lors de la cérémonie londonienne des BRIT Awards, où Queen était récompensé pour sa contribution exceptionnelle à la musique. Le groupe au complet monta sur scène pour recevoir son prix. Curieusement, Freddie resta en retrait pendant que Brian May prononçait leur discours. Quand ils quittèrent la scène, il ne put s'empêcher de partir en dernier. Il se pencha vers le micro et dit : « Merci, bonne soirée. » Il dut en avoir le cœur brisé.

Vingt et un mois plus tard, le 23 novembre 1991, il décida à la surprise générale de diffuser un communiqué de presse confirmant qu'il était malade du sida. Il voulait annoncer la nouvelle à ses amis et à ses fans avant qu'ils ne l'apprennent dans les pages des tabloïds. Le lendemain, il mourut dans sa maison de Kensington. Dave Clark, natif de Tottenham, une énorme star dix ans plus tôt, se trouvait au côté de l'enfant de Zanzibar quand il rendit son dernier souffle.

Ses parents, au courant de sa maladie mais pas de ce qui l'avait causée, furent les premiers à apprendre la nouvelle. Celle qui la leur annonça avait été la petite amie de Freddie à l'époque où il n'était pas encore célèbre. Ils vivaient toujours dans la maison de Feltham où ils

avaient emménagé en 1964. Ils n'ont jamais su qu'il était gay.

PLAYLIST 1991

Queen, *Innuendo*

REM, « Losing My Religion »

Bryan Adams, « (Everything I Do) I Do It for You »

Sting, *The Soul Cages*

De La Soul, *De La Soul Is Dead*

Ice-T, *O.G. Original Gangster*

Crowded House, *Woodface*

Massive Attack, *Blue Lines*

Red Hot Chili Peppers, *Blood Sugar Sex Magik*

Nirvana, *Nevermind*

1. « Dents de lapin. »
2. Célèbre actrice et comédienne britannique (1888-1976).

7 MAI 1992
TOKYO, JAPON
UN HOMME À LA MER

Avant de quitter Los Angeles pour entamer une tournée qui les emmènerait au Japon, en Australie et en Nouvelle-Zélande en avril 1992, les quatre membres des Red Hot Chili Peppers s'étaient rendus dans le studio de Mark Seliger, photographe principal de *Rolling Stone*, pour faire la couverture du magazine. C'était la première fois qu'on leur faisait cet honneur et ils étaient surexcités. *Blood Sugar Sex Magik*, leur premier album chez Warner Brothers, leur nouvelle maison de disques, s'était déjà écoulé à plus d'un million d'exemplaires grâce au succès radio de sa surprenante ballade, « Under The Bridge ». L'heure de gloire semblait avoir sonné pour ce quartet hyperactif et tatoué de la tête aux pieds, dont le look reflétait la sous-culture skate de Los Angeles et le son devait autant à Funkadelic qu'aux Clash.

Le début des années quatre-vingt-dix fut un âge d'or pour la presse musicale. Les groupes comptaient sur elle pour refléter et magnifier leur prestige et confirmer qu'ils méritaient leur place dans la course. Faire la couverture des magazines était un signe de succès incomparable. Chaque étape pour y parvenir comportait son lot de manœuvres politiques : une fois passée l'excitation d'apparaître dans la presse, les groupes et les artistes visaient la couverture. Le fait qu'on soit considéré suffisamment important pour « décrocher la couverture » était à la fois une consécration, un levier utile pour augmenter vos prix, et un avertissement stipulant à vos rivaux que vos

tanks étaient devant chez eux. (Les rock stars n'ont pas envie de partager la vedette. Les groupes de rock recherchent uniquement la domination – l'emporter sur la concurrence ne suffit pas : il faut écraser l'adversaire. Quand le magazine Q remplaça ses mosaïques pour une photo de couverture pleine page, les groupes furent subitement très attirés par l'idée d'y figurer – tant qu'il n'était pas question de partager.)

En 1992, les exigences visuelles avaient été revues à la hausse. Les groupes de rock qui firent la couverture de *Rolling Stone* cette année-là – Def Leppard, Nirvana et REM – risquaient subitement de paraître un peu ternes et sans relief à côté d'un Ice-T en uniforme du LAPD, d'une Sharon Stone en maillot de bain déchiré et des belles gueules insolentes de la série *Beverly Hills*. Le rock avait perdu le monopole du glamour et de la rébellion. Désormais, la jeunesse avait des alternatives.

Les Red Hot Chili Peppers étaient populaires grâce à leur musique mais devinrent célèbres grâce au coup de la chaussette. C'était Anthony Kiedis qui l'avait mis au point. Cherchant à repousser les avances d'une jeune femme, il lui avait ouvert la porte complètement nu hormis une chaussette recouvrant son pénis. Le groupe avait réitéré et perfectionné ce numéro jusqu'à en faire un moment fort de certains sets. Les quatre membres du groupe – Kiedis, le bassiste Flea, le batteur Chad Smith et le guitariste John Frusciante – remontaient sur scène pour un rappel sans rien porter hormis une chaussette recouvrant leurs membres respectifs. Leur première tentative avait eu lieu dans un bar à strip-tease de Hollywood appelé le Kit Kat Club. On leur avait donné le feu vert avant le concert, mais une fois confronté à la réalité des faits, le gérant du club, outré, se précipita dans les coulisses en hurlant : « Pas de poils ! J'avais dit pas de poils ! » Alertée de la possibilité d'une récidive des Red Hot Chili Peppers dans sa zone de juridiction, la police locale se vit assurer que les chaussettes tenaient en place grâce à des fils de fer. Il n'en était rien.

Rolling Stone comptait bien sûr faire un clin d'œil au geste qui avait forgé leur réputation. Les Red Hot Chili Peppers n'étaient pas le genre de groupe à reculer devant l'évidence. Reste qu'une reproduction pure et simple du coup de la chaussette aurait été trop dure à avaler pour les distributeurs du magazine. À la place, Seliger décida de les photographier les mains placées devant leurs parties intimes.

Le groupe valida les photos et décolla pour sa tournée japonaise. Il donna cinq concerts et se trouvait à Tokyo le 7 mai pour préparer le sixième. Kiedis était au téléphone avec un journaliste néo-zélandais, évoquant leurs prochaines dates sur l'île, quand Flea fit irruption dans sa chambre : John Frusciante quittait le groupe, sans préavis et sans attendre la fin de la tournée. Il voulait partir sur-le-champ. Le concert du soir allait être annulé et le restant de la tournée interrompu jusqu'à ce qu'ils trouvent un remplaçant. Kiedis alla voir son guitariste. Un seul échange de regards suffit à le convaincre que John avait pris sa décision. Personne n'essaya de s'en prendre à lui ou de lui mettre son contrat sous les yeux. Kiedis était confronté à une situation professionnelle qui n'arrivait que dans le rock.

À seulement vingt-deux ans, Frusciante appartenait de fait à une génération plus jeune que celle des autres membres. Fan du groupe depuis ses quinze ans, il avait été embauché après la mort de leur précédent guitariste. Son besoin de quitter la tournée sur-le-champ et la bonne volonté de ses trois confrères à le laisser partir soulignaient l'étrange personnalité des Red Hot Chili Peppers. Leur décision ne s'expliquait pas seulement parce qu'ils se revendiquaient du punk rock et plaçaient l'indépendance au-dessus de tout, comme tant de groupes qui perçaient à la même époque. Ils étaient aussi des gosses de Hollywood, si bien qu'ils avaient une tendance naturelle à tout prendre de haut. Mais comme la plupart des gosses de Hollywood, ils n'y étaient pas nés.

Enfant, Anthony Kiedis avait été ballotté entre sa mère vivant dans le Michigan et son père à Hollywood. La remarque la plus détaillée qu'il ait jamais faite sur ce dernier est qu'il traînait dans la scène musicale. Il vendait des drogues à Led Zeppelin, Keith Moon et d'autres clients du Rainbow Bar and Grill. Il aimait habiller son fils comme une réplique miniature de lui-même et l'emmenait avec lui dans ses virées en ville. Ensemble, ils formaient un curieux duo, fréquentant les fêtes hollywoodiennes classées X, le père semblant trop vieux pour la scène et le fils bien trop jeune. Comme un parent français donnant à ses enfants du vin dilué dans de l'eau à un repas de famille, il autorisait son fils à prendre « un petit peu d'acide ». Comme un aristocrate victorien, il avait décidé de s'occuper de l'éducation sexuelle de son fils, s'arrangeant pour que la jolie Kimberly du Rainbow Bar and Grill le soulage du fardeau de la virginité avant

même qu'il n'ait atteint l'âge légal. Sa politique parentale était simple : « Je lui laissais faire tout ce qui lui chantait. »

L'idée selon laquelle lâcher du lest à un enfant lui évitait de péter les plombs quand il grandirait fut contredite par la tournure que prirent les événements pour le jeune Anthony. Adolescent, il vivait à Hollywood à plein temps. Son père était si erratique qu'il trouva de la stabilité en l'improbable personne de Sonny Bono, connaissance d'une des petites copines de son père. Il se lia d'amitié avec sa fille, Chastity. Les tensions avec son père l'obligèrent à partir de chez lui alors qu'il était toujours adolescent et à dormir sur le canapé de ses amis et même dans des immeubles abandonnés. Durant cette période, il tomba dans l'héroïne et ne chercha pas à soigner sa dépendance avant la mort par overdose d'Hillel Slovak, membre des Red Hot Chili Peppers, en 1988. Le groupe s'était soudé autour de son amour de la musique et des drogues, mais, comme toujours, ses membres ne mettaient jamais en question la gravité de la dépendance de chacun. Traditionnellement marqués par l'amitié virile, les groupes préfèrent ne pas creuser trop profond. Comme l'avaient avoué les membres de Joy Division après le suicide de Ian Curtis : « On ne savait pas qu'il était sérieux. » Au sein des Red Hot Chili Peppers, la drogue était un secret que chaque membre gardait pour soi. Avant la mort du guitariste, Slovak et Kiedis s'étaient vus pour la dernière fois à l'aéroport de Los Angeles au terme d'une tournée européenne. Ils s'étaient serrés dans les bras en se promettant de ne pas déconner. « Puis chacun a directement filé chez son dealer », se remémora Kiedis.

Flea, le bassiste, était né en Australie. Une émigration et une séparation familiale plus tard, il se retrouva à Hollywood avec un beau-père *jazzman* que personne ne voulait embaucher. Il réparait des voitures dans son jardin, se droguait et il lui arrivait de se passer les nerfs et ses frustrations en devenant violent. Le jeune Flea n'osait plus rentrer chez lui. Beaucoup de mêmes ressentaient probablement la même chose au lycée Fairfax High, où une forte proportion des élèves avait des parents qui étaient dans le show-business ou s'accrochaient de toutes leurs forces à l'illusion d'en faire partie.

Contrairement aux rock stars des décennies précédentes, ces gosses avaient grandi dans une atmosphère extrêmement permissive. On leur laissait se laisser pousser les cheveux au lycée et faire toutes les choses

qui allaient avec. Né en 1970, John Frusciante était l'un des meilleurs guitaristes amateurs de toute la Californie du Sud. Les parents de gosses comme Frusciante n'étaient pas inquiets de les savoir enfermés dans leur chambre, fumant de l'herbe en s'exerçant sur des riffs de Steve Vai : au moins, ils savaient où il était. Extrêmement timide, plus jeune et moins sociable que le reste du groupe, il avait développé ses aptitudes à la guitare dans l'isolement. À présent, il était parachuté musicien et *showman* professionnel sans qu'on l'ait briefé sur les aspects moins reluisants du métier. Quand le groupe ne jouait pas, Frusciante menait ce qu'il tenait pour une vie à la Captain Beefheart : il fumait de l'herbe, buvait du vin, jouait de la guitare et remplissait des cahiers de coloriage. Un univers à mille lieues de la frénésie des tournées où le *show* doit continuer coûte que coûte. Maintenant que le groupe avait livré un album énorme et entamait une tournée à l'avenant, Frusciante commençait à angoisser. Ses problèmes firent surface au cours de l'enregistrement de *Blood Sugar Sex Magik*. Durant les sessions, il se mit à entendre des voix. On le mit en garde : s'il suivait le groupe, il n'irait pas au bout de la tournée. Il survécut aux escales américaine et européenne en 1991, mais une fois arrivé au Japon, il était lessivé.

Les groupes de rock fonctionnent en roue libre. Un problème comme celui de Frusciante pouvait donc très facilement couvrir sans que personne ne le remarque ou n'aborde le sujet. Il avait intégré le groupe alors qu'il était encore très jeune et suffisamment impressionnable pour avoir envie d'imiter Flea une fois l'avoir vu se défoncer avant de monter sur scène. Puis il s'était mis à l'héroïne. « J'ai décidé de devenir un camé. Je pense que j'ai fait le bon choix. J'avais besoin de ça. J'avais besoin de m'isoler complètement de la folie du monde extérieur », déclara-t-il après son départ du groupe. Plus tard au cours de la même année, il se présenta à une audition des Meat Puppets en Arizona. Il était arrivé pieds nus avec un étui à guitare vide. Le groupe lui fit passer l'audition pour la forme, mais quelque chose ne tournait visiblement pas rond.

Dans d'autres domaines comme le théâtre ou la musique classique, les artistes décident rarement de tout plaquer avec des conséquences aussi lourdes pour leurs collègues. Dans le rock, il n'y a ni doublures, ni cascadeurs, ni remplaçants. L'une des règles est que chaque musicien possède un style unique et qu'il serait impossible et

irrespectueux de vouloir le répliquer. Une autre est que les musiciens doivent s'impliquer totalement dans leur mission, et que si le cœur n'y est plus, les obliger à continuer, ne serait-ce que pour une poignée de dates, serait cruel et anormal.

Les Red Hot Chili Peppers firent un essai avec un nouveau guitariste, puis un autre. Ils reprirent ensuite leur tournée au mois de juin. Heureusement, le départ inopiné de Frusciante avait eu lieu avant que la couverture de *Rolling Stone* ne soit mise sous presse. Grâce à l'arrivée de la reproduction numérique, le directeur artistique retira le guitariste de la photo. Le groupe se retrouva momentanément réduit à un trio – trois hommes nus. Frusciante avait été retiré de l'image et de ce fragment d'histoire. Les Red Hot Chili Peppers avaient perdu un membre. Vu ce qu'on voyait sur la photo, ça n'était pas le seul qui avait disparu.

PLAYLIST 1992

Tori Amos, *Little Earthquakes*
Spiritualized, *Lazer Guided Melodies*
Take That, *Take That & Party*
REM, *Automatic for the People*
Leonard Cohen, *The Future*
Manic Street Preachers, *Generation Terrorists*
k.d. lang, *Ingénue*
Pavement, *Slanted and Enchanted*
The Lemonheads, *It's a Shame About Ray*
Eric Clapton, *Unplugged*

7 JUIN 1993
MINNEAPOLIS,
MINNESOTA
SUICIDE COMMERCIAL

Prince Rogers Nelson fête ses trente-cinq ans le 7 juin 1993. Le lendemain, son agent publicitaire de Minneapolis annonça que son client ne voulait plus qu'on l'appelle par son nom. À la place, il avait opté pour un pictogramme mêlant les symboles du féminin et du masculin. L'emblème était apparu une première fois sur la pochette de son dernier album, paru à la fin 1992. Son agent était incapable de donner à MTV et à personne d'autre des indications sur la manière de prononcer ce nouveau nom. Sa maison de disques, Warner Brothers, chez qui son contrat était estimé à près de 100 millions de dollars, se déclara tout aussi perplexe et fut obligée de fournir un signe typographique à tous les médias pour leur permettre d'imprimer le symbole. Si l'artiste cherchait à déconcerter l'industrie musicale, son dernier coup en date était une réussite. Un journaliste anglais le surnomma « The Artist Formerly Known as Prince » [l'artiste qu'on appelait Prince]. C'était la chose la plus proche d'un nom mémorisable.

Prince était un artiste complet. En termes de polyvalence, il était probablement la plus accomplie des rock stars. Il était multi-instrumentiste, avait signé des hits énormes tels que « Purple Rain » et « Little Red Corvette », déployait un répertoire vocal immense, produisait ses morceaux, possédait son propre studio à Minneapolis, loin du *music-business*, et pouvait compter sur plusieurs équipes de

musiciens à son service. Il savait même danser – un talent loin d'être négligeable.

Dans un domaine où l'on peut parfaitement atteindre une position de prestige avec des capacités limitées pour autant que vous vous en serviez intelligemment, à l'image de Bono, Prince était encombré de talents. Contrairement à de nombreux musiciens, il savait exactement ce qu'il voulait. Son seul défaut était peut-être sa productivité. Dès qu'il avait composé et enregistré une chanson, il éprouvait l'envie de la sortir. Comme de nombreux musiciens, il ne s'était jamais remis de l'excitation que provoquait chaque premier passage à la radio de ses nouvelles chansons, et voulait simplement éprouver cette sensation plus souvent. Curieusement, ceux qui voulaient l'en empêcher étaient les cadres de sa maison de disques.

Un label traditionnel comme Warner Brothers remplissait trois fonctions. Il finançait l'artiste contre un nombre de disques convenu à l'avance pendant une période donnée. Il possédait les usines et le savoir-faire nécessaire pour fabriquer ces disques. Il disposait du réseau de distribution, des camions, des représentants et des comptables pour les amener au public ; il était également en relation avec les radios qui diffusaient ces disques. Ni les labels, ni les radios ne tenaient particulièrement à recevoir le nouveau disque de Prince aussi souvent que ce dernier. Cela nuisait à l'effet de nouveauté et, à la longue, déprécierait le nom qu'ils avaient aidé Prince à bâtir.

L'argument invoqué par Prince était adorable. Comme Warner Brothers avait signé un contrat avec un type appelé Prince, le label était tenu de commercialiser sa musique. Grâce au symbole, cependant, Prince était libre de repartir de zéro ailleurs. C'était l'équivalent contractuel de simuler sa propre disparition. Bénéficiant d'un contrat d'exclusivité, Warner rechignait naturellement à le laisser faire. Prince rétorqua qu'on le traitait comme un esclave. Il se mit à apparaître en public, généralement pour recevoir des prix, avec le mot « *slave* » écrit sur la joue.

Prince avait une totale confiance en lui et en était à un stade de sa carrière où tout lui semblait permis. Rien ne l'obligeait à diffuser sa musique sous le nom qui l'avait rendu célèbre : son talent hors du commun suffirait à la populariser. Sa théorie fut mise à rude épreuve. Il voulut travailler à distance en mettant son équipe à contribution. Il confia un rôle à sa protégée Carmen Electra dans une adaptation

multimédia de *L'Odyssée* d'Homère intitulée *Glam Slam Ulysses*. Le *LA Times* jugea la production musicale « simplement idiote ». Le spectacle ne fit pas long feu. Il confia au réalisateur James Brooks quatre chansons pour son nouveau film, qui furent toutes si mal accueillies qu'on les retira de la bande sonore. Très peu d'artistes signés sur son label Paisley Park avaient tenu leurs promesses, et Warner Brothers se demandait bien pourquoi il était censé tout financer. Pendant ce temps, le label profitait des ventes encourageantes d'une compilation de hits et de faces B vendue au prix inouï de 49,99 dollars.

Au moment même où Prince entamait son jeu de poker menteur avec Warner Brothers aux États-Unis, le chanteur George Michael intentait une action contre sa propre maison de disques, Sony, devant la Haute Cour de justice de Londres. Il jugeait son contrat inéquitable et accusait son label, qui désapprouvait sa nouvelle orientation artistique, d'avoir plombé la promotion de son dernier album. Une telle démarche était courageuse de la part de George Michael. Durant les dix-sept jours qu'il passa à la Cour, écoutant les arguments techniques des avocats des deux parties, il dut craindre plus d'une fois que rien de bon ne sortirait de cette affaire. Durant les trois jours où il fut appelé à témoigner, il aurait dû se douter qu'une pop star refusant d'estimer sa valeur nette lors d'une audience publique serait la dernière personne à susciter la sympathie. Il s'était contenté de tendre au juge un bout de papier où il avait inscrit la somme en question : 100 millions de livres.

Le cœur du litige était le suivant : alors que le premier album solo de George Michael après son départ du duo pop Wham! s'était vendu à vingt-cinq millions d'exemplaires dans le monde, le suivant plafonnait à huit millions. George attribuait ce déséquilibre à une campagne de promotion ratée de la part de Sony. Une vérité universelle veut que tous les mérites reviennent à l'artiste lorsqu'un disque se vend bien, mais que toute la responsabilité incombe à son label quand il se vend mal. Parallèlement, l'industrie du disque, qui ne manque pas de se targuer de tout faire pour ses artistes, est le seul domaine où l'on permettait à quelqu'un de sortir un premier album aussi léger et sirupeux et d'enchaîner avec un deuxième aussi sombre et introspectif. Seule l'industrie du disque accorde aux artistes un contrôle absolu sur le *packaging* de leurs disques. Seule l'industrie du disque aurait pu lui permettre de passer d'une pochette ornée de son

portrait en couleur à une vieille photographie de Coney Island datant de 1940.

Seule l'industrie du disque pouvait autoriser un artiste à intituler son disque *Listen Without Prejudice Vol. 1* [Écoutez sans préjugés vol. 1]. George Michael cherchait si désespérément à se débarrasser de son image légère et festive qui avait fait son succès qu'il donna à son album ce qui entrerait dans les annales comme le titre le plus geignard de toute l'histoire de la musique. Prince et George Michael pensaient susciter une réaction encore plus favorable si l'on écoutait leurs disques sans savoir qu'ils en étaient les auteurs. En vérité, et la maison de disques le savait bien, c'était précisément l'inverse qui risquait de se produire. Les préjugés étaient en effet une condition nécessaire au bon fonctionnement de l'industrie musicale, la force d'attraction qui animait l'ensemble du *star-system* rock. Les préjugés ont autant de chances de se révéler favorables que négatifs : grâce à eux, les fans ont un *a priori* positif sur leurs stars préférées. Ce sont les préjugés qui poussent les fans à acheter des disques qu'ils possèdent déjà à cause d'une seule chanson bonus. Ce sont les préjugés qui leur font dépenser l'argent qu'ils n'ont pas et parcourir des distances toujours plus longues pour aller voir un artiste en concert. Les fans sont pétris de préjugés, et c'est précisément ce qui en fait des fans. La frange du public la plus à même d'acheter votre nouveau disque est celle qui possède le précédent. Les préjugés fondés sur la notoriété et la fidélité à une marque permettaient aux maisons de disques de verser des avances de plusieurs millions de livres. Quand vous n'étiez pas encore célèbre, les labels insistaient pour écouter vos chansons. Une fois que vous vous étiez forgé un nom, ils achetaient ce nom, conscients qu'un grand nombre de gens avaient des préjugés favorables à son égard. La dernière chose qu'ils souhaitaient, c'était que le public écoute *sans* préjugés. Sans préjugés, il risquait de mettre des années à écouter votre disque. Il risquait même de se rabattre sur autre chose.

Prince et George Michael ne se seraient jamais dressés contre leur maison de disques s'ils avaient fait partie d'un groupe. Parce qu'ils comptent au moins un membre qui refuse de se révolter par crainte des conséquences, les groupes ont tendance à se montrer moins impulsifs. Si, en 1993, Michael Jackson n'était pas un artiste solo et faisait toujours partie des Jackson Five, il aurait probablement été prévenu par un membre de leur cercle qu'il risquait gros en partageant

son lit avec un adolescent de treize ans, Jordan Chandler. Mais il y avait une industrie du divertissement en pleine explosion, et il y avait Michael Jackson, qui s'apparentait à une industrie à lui tout seul. Jackson était la figure la plus influente et la plus fortunée de toute l'histoire du *business*. Les personnalités de son envergure ne reçoivent pas beaucoup de conseils, et quand bien même on leur en prodiguerait, elles ne les écouterait pas.

Le 21 août 1993, la police obtint un mandat de perquisition pour le 5225 Figueroa Mountain Road, Los Olivos, Santa Barbara – l'adresse du ranch de Neverland. Les huit cents hectares qui bordaient le manoir de vingt-cinq pièces de Jackson accueillait un parc d'attractions plus somptueux que tous ses équivalents ouverts au public en Californie du Sud. Il y avait des animaux comme des lions et des éléphants, sélectionnés pour la crainte qu'ils suscitent, ainsi que des créatures plus petites pour plaire aux enfants. De la musique tirée de dessins animés de Disney était diffusée *via* une centaine de haut-parleurs camouflés en rochers éparpillés dans le site. Il y avait une grande roue, un train à vapeur et trente jardiniers employés à plein temps. Les coûts de fonctionnement de Neverland dépassaient le million de dollars mensuels. Quand la police vint collecter des preuves dans le cadre d'une enquête de l'unité de lutte contre l'exploitation sexuelle des mineurs du LAPD, au ranch et dans d'autres propriétés du chanteur, c'était comme si elle rompait l'immunité diplomatique de l'État souverain de la célébrité.

Jackson annula le restant de sa tournée *Dangerous* et s'envola pour Londres en jet privé avec Elizabeth Taylor pour aller consulter la thérapeute des stars, Beechy Colclough. Il consommait des antidouleurs, du Percodan et du Demerol, héritages du traitement qu'on lui avait prescrit après son accident de 1984. Parmi les gens qui l'avaient poussé à se faire soigner, Lisa Marie Presley, sa nouvelle petite amie par correspondance, lui conseilla de verser une compensation à ses poursuivants pour annuler les accusations. Les autorités déclarèrent publiquement que Jordan leur avait décrit le pénis de Michael. Celui-ci devrait les laisser le photographier à son retour. L'humiliation était d'autant plus profonde qu'en 1993, les médias ne reculaient devant aucun détail sordide. S'il y avait déjà eu des scandales par le passé, celui-ci promettait d'être différent et était en passe de se transformer en un opprobre unanime.

Cette année-là, Bill Clinton devint le quarante-deuxième président des États-Unis ; Janet Jackson apparut dénudée en couverture de *Rolling Stone*, les seins cachés par les mains d'un homme placé derrière elle ; Ryan Gosling, treize ans, quitta le Canada pour la Floride pour intégrer le *All-New Mickey Mouse Club* aux côtés d'autres jeunes inconnus tels que Justin Timberlake, Britney Spears et Christina Aguilera.

L'album de l'année 1993 était la bande originale de *Bodyguard*, film dans lequel Whitney Houston campait une diva cachant un terrible secret. On ne découvrirait le propre secret de Houston qu'après sa mort, mais son mariage avec Bobby Brown faisait déjà les choux gras des magazines de supermarché et des chaînes d'informations en continu. Plus que jamais, les mésaventures intimes des artistes musicaux faisaient dorénavant partie du domaine public. C'était bon pour les affaires. La bande originale de *Bodyguard* fut le premier et le dernier album à atteindre le million d'exemplaires vendus en une semaine.

George Michael perdit son procès. Prince claqua la porte de Warner Brothers et diffusa sa musique sur une large palette de labels. Vexé par un cadre de son ex-label qui aurait déclaré qu'il était « fini », il écrivit une chanson intitulée « The Most Beautiful Girl in the World » en une journée. Ce fut un hit planétaire en 1994. C'était la dernière fois que les yeux du monde entier se braquaient sur lui.

PLAYLIST 1993

Radiohead, *Pablo Honey*

Suede, *Suede*

David Bowie, *Black Tie White Noise*

P. J. Harvey, *Rid of Me*

The Roots, *Organix*

Liz Phair, *Exile in Guyville*

The Smashing Pumpkins, *Siamese Dream*

Kate Bush, *The Red Shoes*

Wu-Tang Clan, *Enter the Wu-Tang (36 Chambers)*

Bob Dylan, *World Gone Wrong*

5 AVRIL 1994 SEATTLE, WASHINGTON LA DERNIÈRE ROCK STAR

Ce n'est que le 8 avril 1994 qu'on apprit sa mort, après qu'un électricien venu effectuer des réparations chez Kurt Cobain avait regardé par la fenêtre d'un bâtiment extérieur et aperçu un cadavre étendu dans une mare de sang à côté d'un fusil. Le leader de Nirvana gisait là depuis trois jours. Bien que Cobain subît une immense pression – il venait de claquer la porte d'une clinique de désintoxication de luxe à Los Angeles et avait coupé les ponts avec sa femme, Courtney Love, qui tentait elle aussi de décrocher de l'héroïne –, son geste était réfléchi. Il s'était suicidé après avoir écrit une série de lettres et fumé plusieurs cigarettes. Il avait aussi pensé à laisser une serviette à proximité pour celui qui nettoierait les traces de sang.

La nouvelle se propagea aussi rapidement qu'après la mort de Buddy Holly en 1959, et en grande partie par la même voie : la radio. Elle fit vibrer la même corde sensible chez une génération très différente. *Nevermind*, le deuxième album de Nirvana, sorti en 1991, symbolisait bien plus de choses pour la génération X que d'autres albums plus connus pour leurs parents. Les paroles de *Nevermind* étaient hermétiques, mais les intentions du groupe se traduisaient dans sa musique. Ceux qui pleuraient la mort de Kurt Cobain avaient perdu leur plus important porte-parole. À présent, son message semblait encore plus chargé de sens. Les disquaires de Seattle furent dévalisés. Certains se déclaraient fans du groupe en dernière minute

pour prendre part au deuil collectif. Au rassemblement organisé le dimanche à Seattle, on aperçut déjà un T-shirt proclamant « Kurt est mort pour vos péchés ».

Kurt Cobain était une vraie rock star, peut-être la dernière d'entre toutes. S'il avait quoi que ce soit de fabriqué, c'était lui qui en était l'auteur. Il avait une forte personnalité qui affleurait fréquemment à la surface. Il croyait en sa musique. Il croyait aussi dans le monde d'où il était issu. Il croyait en l'idéal de l'indie rock, l'idéal d'une république du cool invisible, rassemblant des jeunes issus de tous les milieux, insensibles aux sirènes du matérialisme, dressés contre la routine assommante de la vie quotidienne et unis par un lien magique, une capacité à déceler la sincérité fragile cachée sous les guitares distordues, les batteries rudimentaires et le chant passionné d'une poignée de disques diffusés sur des labels confidentiels, des disques qu'ils chérissaient et s'échangeaient comme de précieux secrets. C'était sa raison de vivre.

Les atours de la célébrité ne l'intéressaient pas. Il voulait juste laisser une marque dans le modeste milieu punk rock du Nord-Ouest Pacifique, et on lui avait retiré ce droit. Le succès de Nirvana coïncidait en effet avec l'apogée d'une industrie musicale qui devait sa prospérité aux disques compacts, vendus à un prix jamais osé pour tout autre format plus ancien. Non seulement les maisons de disques engrangeaient des revenus inouïs, mais les marges dégagées par les disques généraient des fortunes permettant de financer des vidéo-clips, des encarts publicitaires et des vols en classe affaires pour les journalistes qu'elles invitaient à traverser la moitié du globe pour chanter les louanges de leur dernière signature en date. Si vous étiez un grand groupe au début des années quatre-vingt-dix, vous pouviez donc légitimement avoir l'impression d'être le plus grand groupe de tous les temps.

À sa sortie en septembre 1993, *In Utero*, le troisième album de Nirvana, s'écoula à cent quatre-vingt mille exemplaires aux États-Unis en seulement une semaine. Le manager de Cobain estima les revenus du chanteur à 1 400 000 dollars pour l'année 1993 pour les seules royalties. Leur agence de management s'appelait Gold Mountain¹. Des sommes aussi considérables sont une source de tensions extraordinaires au sein des groupes, tout particulièrement chez ceux qui jusqu'alors s'imaginaient en croisade contre le matérialisme. Elles

condamnent également les plus déterminés des membres du groupe à devenir la cible de tous les traîtres et les escrocs capables de ramper jusqu'à la lumière du feu de camp. Si, comme Cobain, vous aviez un sérieux problème de drogue, il devenait impossible de reconnaître ses vrais amis. Pour ne rien arranger, il était marié à Courtney Love, qui adorait l'argent et la célébrité autant qu'il les détestait.

Le couple avait une petite fille. Même si, comme la plupart des rock stars, Cobain paraissait souvent persuadé d'être la première personne au monde à avoir un bébé – « quand je la tiens dans mes bras, je me dis que c'est la seule drogue dont j'ai besoin », prétendait-il –, certains signes trahissaient la fragilité de sa cellule familiale. Ses propres parents s'étaient séparés quand il avait neuf ans et le membre de sa famille dont il était le plus proche était une tante. Courtney était issue d'une famille encore plus fragile. Adolescente, elle avait été trimballée d'un membre de sa famille à l'autre comme une bombe à retardement. Kurt ne se faisait aucune illusion sur la branche maternelle de sa fille. Dans un testament qu'il avait rédigé après sa naissance, il stipulait que ni le père ni aucun membre de la famille de Courtney n'obtiendrait sa garde, même en cas de décès de toutes les personnes de confiance de leur entourage. S'occuper d'un bébé est à la fois la chose la plus compliquée et la plus simple au monde. Il suffit de faire passer son enfant en premier, une épreuve insurmontable pour certaines rock stars.

Les disputes de Kurt et Courtney Love pouvaient atteindre des proportions épiques. Si on avait donné de l'héroïne aux personnages alcooliques de *Qui a peur de Virginia Woolf*, ils auraient pu se livrer à des affrontements similaires à ceux qui éclataient dans leur luxueuse maison située dans une enclave de millionnaires de Seattle (leur voisin était le président de Starbucks). Ils déambulaient à travers les trois étages, les innombrables salles de réception et les cinq chambres de leur propriété en bordure d'un lac, une maison dont la décoration suggérait plus le faste que l'amour, où les disques de platine, symboles d'une réussite pesante, étaient empilés contre les murs et où les seules personnes autorisées à entrer à l'improviste étaient celles qui fournissaient la drogue. Ils s'éloignaient jusqu'à être hors de portée de voix de leur fille de dix-huit mois et de ses nourrices, puis laissaient exploser leurs frustrations respectives : lui ne supportait plus son travail ; elle en avait assez de sa vie rangée.

Cobain n'a jamais su gérer cette célébrité si perturbante pour lui. Quand son groupe décrocha enfin la couverture de *Rolling Stone*, un événement qu'il attendait depuis si longtemps, Kurt portait un T-shirt orné du slogan « *Corporate magazines still suck* » [les grands magazines craignent toujours autant], illustration curieusement éloquent du paradoxe de l'indie rock. Comme Bruce Springsteen, Cobain savait très bien ce que les fans attendaient de leurs idoles : ils voulaient qu'elles restent les mêmes, qu'elles restent éternellement jeunes, qu'elles restent authentiques – quelle que soit la signification de cet adjectif pour un multimillionnaire. Ils voulaient partager leur passion avec la terre entière mais refusaient que cela les fasse changer.

La lettre déchirante qu'il rédigea juste avant de se suicider, adressée à un ami d'enfance imaginaire, ressemble à un courrier de lecteur de magazines musicaux. On y retrouve la même tendance à confondre la musique et la vie réelle. Il écrivait qu'il ne ressentait plus la même excitation pour la musique et qu'il se sentait coupable « au-delà des mots ». Il regrettait de ne plus être capable d'apprécier les encouragements du public comme Freddie Mercury. « Le pire crime auquel je puisse penser serait de duper les gens en prétendant que je m'amuse encore à 100 %. » Puis il se demande : « Pourquoi ne pas se réjouir ? » avant de livrer sa propre réponse : « Je ne sais pas. » La lettre s'achève sur des paroles de Neil Young : « Mieux vaut brûler franchement que s'éteindre à petit feu. »

Ces mots ne sont pas seulement ceux d'un homme qui a cessé de croire en la musique ou qui est englué dans l'héroïne. Ni simplement d'un homme en proie à la dépression qui réalise qu'il s'est peut-être marié à la mauvaise personne. Ces mots sont ceux d'un homme dont tous les espoirs et les rêves d'enfant étaient de devenir une rock star, qui plus est inspirée de ses héros, et qui découvre qu'il n'est tout simplement pas à la hauteur. Il a vingt-sept ans, une femme, un enfant, et vit dans un confort matériel auquel une personne de deux fois son âge ne pourrait même pas rêver, et pourtant, il se sent vide, lessivé. On croirait lire la confession d'un prêtre qui craint d'avoir perdu la foi.

Cobain croyait tellement en ses idoles qu'il ne supportait pas l'idée qu'on nourrisse envers lui les mêmes attentes qu'il avait nourries envers elles. Tout d'abord, il ne supportait pas l'attention qu'il suscitait. En pratique, la célébrité est terrifiante. Ceux qui rêvent de

devenir une rock star fantasmait sur la célébrité sans avoir la moindre idée de ce qu'elle implique. La célébrité nous prive d'une liberté fondamentale dont nous profitons sans y accorder d'importance : la liberté de passer inaperçu. Dès qu'il devint célèbre, Kurt Cobain se mit à attirer tous les regards partout où il allait. Il avait l'impression que les gens qui le regardaient l'admiraient, qu'ils attendaient des choses de lui. Peut-être les décevait-il. Peut-être attendaient-ils de lui les mêmes choses qu'il attendait des musiciens qu'il admirait quand il était un adolescent dans la petite ville d'Aberdeen, dans l'État de Washington.

Le premier groupe qui marqua profondément Kurt Cobain était les Melvins, qu'il avait vus jouer à leurs débuts dans un parking en 1983. Ils jouaient un rock'n'roll assourdissant, explosif, sauvage, visiblement pour leur propre plaisir avant tout. Cobain avait seize ans. « C'était exactement ce que je cherchais », écrivit-il dans son journal intime. Les Melvins ne menacèrent jamais les charts, malgré un passage éclair dans une major dans le sillage du succès de Nirvana, quand les grandes maisons de disques signaient tout ce qui pouvait entrer dans la catégorie « grunge ». Dans une interview donnée à l'occasion de leur dix-neuvième album sorti en 2013, leur leader, Buzz Osborne, expliqua qu'il n'avait pas de temps à consacrer à ceux qui lui demandaient s'il enviait la richesse et la renommée de Kurt Cobain. « Tu penses que je voudrais échanger ma place avec celle d'un mort ? Absolument pas. J'ai gagné. Il a perdu. Je suis ravi d'être qui je suis et de faire ce que je fais, et c'est plus que ce que je pouvais espérer. Quand j'ai fondé ce groupe il y a trente ans, mon ambition était de donner un vrai concert. Et j'y suis arrivé au bout de six mois. Tout le reste, c'est du bonus. »

Quand Cobain mit en pratique son interprétation des paroles de Neil Young, le groupe d'Osborne existait déjà depuis dix ans, soit depuis plus longtemps que les Beatles. Ils sont toujours en activité à l'heure où j'écris ces lignes. Un économiste dirait que le marché des groupes de rock est arrivé à maturité. Partout dans le monde, des centaines de groupes ont réussi comme les Melvins à tracer leur route. Ils s'y sont pris à force d'application, en respectant leurs fans et en refusant de s'imaginer en rock stars. Certains sont obsédés par la tournure qu'auraient prise les événements si l'histoire avait été différente. D'autres se contentent d'être Buzz Osborne. Les Melvins

font un nouvel album dans l'espoir de pouvoir en faire un autre. Ils donnent un concert dans l'espoir de pouvoir en donner un autre le lendemain. Quand leur heure aura sonné, ils ne brûleront pas : ils s'éteindront. En refusant de jouer le jeu, ils sont peut-être les vrais gagnants de l'histoire.

PLAYLIST 1994

Bruce Springsteen, « Streets of Philadelphia »
Beck, *Mellow Gold*
Morrissey, *Vauxhall and I*
Pink Floyd, *The Division Bell*
Spin Doctors, *Turn It Upside Down*
The Rolling Stones, *Voodoo Lounge*
The Melvins, *Prick*
Portishead, *Dummy*
Nirvana, *Unplugged in New York*
Oasis, *Definitely Maybe*

1. « Montagne d'or. »

9 AOÛT 1995
MOUNTAIN VIEW,
CALIFORNIE
LA REVANCHE
DES *NERDS*

En 1995, seuls 15 % des Américains s'étaient aventurés à utiliser Internet. L'e-mail commençait à investir les secteurs professionnels de pointe mais était loin d'être un outil répandu. Internet ressemblait encore davantage à une entreprise technique qu'à un projet artistique ou commercial. En 1995, les ordinateurs étaient lents et très bruyants au démarrage, et une fois connecté à Internet, on avait du mal à faire la différence entre le contenu et le code source. Les interfaces conviviales tant promises étaient encore à venir.

De la même manière, seuls 7 % des Britanniques possédaient un téléphone mobile en 1995. Personne dans l'industrie du divertissement mondial n'y prêtait attention, et les compagnies de téléphonie elles-mêmes n'imaginaient pas que cette technologie puisse servir à autre chose qu'à des fins professionnelles. La vitesse à laquelle le monde entier fut pris au dépourvu est à couper le souffle. Quatre ans plus tard, un téléphone mobile se vendait toutes les quatre secondes au Royaume-Uni. Même à cette époque, rares étaient ceux qui prédisaient qu'en l'espace de moins de vingt ans, cet appareil allait se substituer à la chaîne stéréo, le lecteur CD, la radio, l'agenda, le carnet de notes et l'appareil photo, qu'il bouleverserait totalement les interactions humaines, et que leurs répercussions se feraient sentir partout, des

chambres d'enfants de douze ans au Bureau ovale.

Même les professionnels de la prospective n'avaient aucune idée de la vitesse à laquelle le futur leur fonçait dessus. Au printemps 1995, un cadre du géant de l'électronique Philips avait laconiquement assuré au concepteur allemand d'une nouvelle technologie de compression audio qu'il n'y aurait jamais de baladeur MP3 commercial. Pour le moment, les nouveaux microprocesseurs Pentium pouvaient tout juste lire intégralement un fichier MP3 sans blocage ; avec l'arrivée de disques durs toujours plus volumineux et moins chers, on pouvait raisonnablement imaginer qu'un ordinateur soit un jour capable de lire un album de musique dans son intégralité. Le 26 mai 1995, dans une circulaire adressée à l'ensemble des employés de Microsoft, Bill Gates annonça qu'Internet représentait le futur et qu'il allait révolutionner leur façon de travailler. Cette année-là, Steve Jobs, toujours employé chez NeXT, assurait au monde entier que son ancien employeur, Apple, n'avait pas beaucoup d'avenir.

Dans les périodes de grands bouleversements, la question n'est pas tant d'avoir une vision du futur que de parvenir à la rendre attrayante pour les investisseurs. Jim Clark possédait ce talent. En 1995, il mettait brièvement son talent à profit pour amasser de l'argent en tant que PDG d'une compagnie appelée Netscape. Leur employé était un jeune *nerd* de vingt-deux ans appelé Marc Andreessen. Étudiant, il avait contribué au développement de Mosaic, un navigateur qui promettait de révolutionner l'utilisation d'Internet et d'offrir des pages web qui ressembleraient moins à un manuel technique qu'à un magazine. Voulant introduire Netscape en Bourse avant le reste de la concurrence, Clark recruta une spécialiste des relations publiques en lui donnant pour mission de « vendre Marc comme une rock star ».

Au début du mois d'août 1995, la presse britannique s'enflammait davantage sur deux groupes de rock qui n'avaient pas provoqué autant de battage depuis la rivalité entre les Beatles et les Stones au milieu des années soixante. À ma gauche, Blur, ironiques et intellos. À ma droite, Oasis, bas du front mais charismatiques. Les deux groupes rendaient un hommage un peu trop appuyé aux grands groupes des sixties, comme s'ils étaient convaincus qu'ils n'arriveraient jamais à égaler leurs modèles. Les premiers venaient de la classe moyenne du Sud ; les seconds représentaient la classe ouvrière du Nord. La sortie de leurs nouveaux *singles* était programmée le même jour. Qui allait

l'emporter ? Qui allait conquérir le cœur de la nation ? Cette rivalité fut surnommée « la bataille de la britpop », une guerre qui allait tenir le pays en haleine pendant une année entière. Pendant ce temps, le reste du monde avait d'autres préoccupations.

Le véritable événement prit place à Wall Street, à l'insu de toute l'industrie musicale. Le 9 août, des parts de Netscape furent introduites en Bourse. La demande fut si considérable qu'on dut interrompre les transactions au bout de deux heures. Les efforts entrepris pour présenter Marc Andreessen comme une rock star avaient visiblement réussi à affoler le marché.

En 1995, la meilleure source d'information sur le monde des affaires et tout le reste était le journal du lendemain. Le 10 août, *USA Today* annonça dans sa une que les parts de Netscape étaient passées d'un prix d'offre de 18 dollars à un pic de 171 dollars. La nouvelle fut le signal de départ de la grande ruée vers l'Internet. Elle ébranla profondément l'industrie mondiale des communications et du divertissement, assura la fortune d'une poignée de gens et balaya bon nombre de vieilles certitudes.

Comme lors de la première ruée vers l'or, ceux qui s'enrichirent étaient les vendeurs de pelles. À la fin de la journée d'introduction en Bourse, les parts de Jim Clark dans la compagnie valaient 633 millions de dollars. Il acheta un avion sur la queue duquel il fit inscrire ces trois chiffres. Dans son dernier numéro de l'année, le magazine *Wired* proclamait : « Le nouvel Hollywood : la silicone remplace les superstars. » Au début de l'année 1996, Marc Andreessen faisait la couverture de *Time*. Il ne ressemblait pas à un millionnaire conventionnel. Il posait pieds nus, assis sur un trône doré, dans un polo noir et une paire de Levi's. Le titre annonçait « Ces *geeks* qui valent de l'or ». Partout dans le monde, des petits génies convaincus retinrent la leçon et se mirent à rêver de devenir des stars de la technologie, tout comme une génération précédente avait rêvé de devenir rock star.

Andreessen ne tint pas la vedette bien longtemps. L'année suivante, Microsoft contre-attaqua en intégrant le navigateur Internet Explorer au système d'exploitation Windows. Cette année-là, Netscape perdit 132 millions de dollars avant d'être rachetée par AOL. En 1996, Steve Jobs fut réembauché par Apple pour sauver la compagnie. Son premier produit phare fut l'iMac, une machine aux couleurs acidulées

ressemblant davantage à un gros jouet qu'à un outil de travail. Le public découvrit qu'il pouvait convertir ses CD en fichiers MP3 et les écouter sur son ordinateur. En 2001, alors que les réseaux acheminant les séquences binaires s'étendaient et que les paquets de données devenaient plus lisibles et manipulables, l'heure de l'iPod avait sonné, ce même baladeur MP3 grand public dont le cadre de Philips avait prédit si formellement qu'il ne verrait jamais le jour.

Fort du succès sans précédent de ce produit, Jobs devint la figure la plus puissante non seulement de l'industrie technologique, mais aussi de l'industrie du divertissement et de la musique, et devint brièvement plus célèbre, admiré et jaloué que toutes les rock stars des années soixante réunies. Dans ce nouveau monde qu'il avait contribué à faire émerger, pas un seul produit, pas un seul nouvel album de Beyoncé, Jay Z ou Adele ne pouvait rivaliser avec l'excitation planétaire que suscitait la sortie d'un nouveau logiciel gratuit. On nous avait promis que le contenu serait roi mais il n'en était rien : le privilège revenait comme toujours à la distribution.

Cet état se répercuta dans le monde de la dance music, vers lequel l'ensemble de la pop s'était tourné. Les stars et leurs fans en délire cédaient la place à des *singles* ponctuels, souvent diffusés sous de mystérieux pseudonymes. L'essentiel résidait dans le rituel tribal : nouveaux shamans, les DJs étaient grassement rémunérés pour leur capacité à déclencher l'euphorie collective sur le *dancefloor*. La même technologie numérique qui avait facilité la diffusion et la reproduction de la musique offrit également aux jeunes du monde entier des outils de production auxquels seule la crème des professionnels avait accès auparavant. Avant, un disque punk enregistré dans un garage sonnait exactement comme ça. Avec l'accès généralisé aux mêmes outils, on ne distinguait plus les professionnels des amateurs.

ÉPILOGUE

Le *music-business* a toujours besoin de stars. Mais aujourd'hui, la plupart de celles-ci sont formatées par Disney ou des écoles des arts du spectacle qui se sont multipliées partout dans le monde pour s'adapter à la nouvelle réalité du monde du divertissement : l'accès à cette industrie est désormais payant. Avec un nombre de salles en baisse et un public disposant de trop d'options pour être prêt à passer une soirée devant un artiste en plein développement, trouver un équilibre entre le divertissement et l'innovation s'avère plus difficile pour les artistes d'aujourd'hui que pour certaines figures évoquées dans ce livre. La route du succès a toujours été semée d'embûches. Vous n'avez peut-être plus besoin d'être signé sur un label pour sortir un disque, mais vous avez toujours besoin de son argent pour devenir une star. Tenter sa chance n'a jamais été aussi simple ; gagner la partie est plus difficile que jamais.

Et puis il y a le hip-hop, dont l'âge d'or commençait à peine en 1995. Les enfants nés pendant la Seconde Guerre mondiale jouaient avec des armes en plastique et étaient abreuvés de films de guerre manichéens à la télévision. Une fois arrivés à l'âge adulte, ils se sont mis à arborer des fleurs dans leurs cheveux. Mais les générations nées dans les années quatre-vingt n'ont pas connu ce genre de divertissements. On les a encouragées à cultiver leur sensibilité, et elles se sont plongées dans une musique aussi excitante que « Tutti Frutti » un quart de siècle plus tôt, mais bien plus inquiétante pour l'opinion publique. Pour les enfants du hip-hop, un groupe de rock paraît aussi anachronique qu'un orchestre de dixieland pour un fan des Stones dans les années soixante.

En parallèle, l'explosion des réseaux sociaux a bouleversé notre existence. Impossible d'imaginer un jeune musicien contemporain

laisser planer le mystère sur ses origines à la manière d'un Dylan. Impossible d'imaginer un groupe contemporain se comporter comme Led Zeppelin ou David Bowie lors de leurs tournées au début des années soixante-dix. Toutes leurs frasques seraient relayées en direct sur le web et ils se retrouveraient obligés de faire une chose que leurs prédécesseurs n'avaient jamais faite – présenter des excuses. Les fans de rock aiment fantasmer sur la vie débauchée de leurs idoles, mais tiennent rarement à ce qu'on leur en montre les preuves. Comme Walter Bagehot le fit remarquer à propos de la monarchie, on n'expose pas la magie à la lumière du jour. Si les stars des années soixante et soixante-dix ont connu une carrière aussi longue, c'est parce qu'elles étaient beaucoup plus inaccessibles qu'aujourd'hui. Si on a du mal à imaginer des stars contemporaines rester célèbres pendant vingt ans, c'est parce qu'elles n'ont plus de secret pour nous.

À dix-sept ans, en 1967, j'ai eu la chance d'assister à un concert de Louis Armstrong. Il avait dépassé la soixantaine et paraissait mal en point, mais c'était une chance de voir le chef de file de toute une tradition. C'est pour ça que je conseille à tous les jeunes d'aller voir Bruce Springsteen, les Rolling Stones ou Paul McCartney, même s'ils ont un peu perdu de leur voix et qu'ils ne tiennent plus aussi fermement sur leurs jambes. Ce sont les derniers représentants d'une espèce en voie d'extinction. Quand ils auront disparu, il n'y aura plus personne pour reprendre le flambeau. Leur art disparaîtra avec eux. Je doute que les nouveaux artistes nés à la fin des années quatre-vingt et dans les années quatre-vingt-dix réussissent à toucher plusieurs générations de fans successives ou construire une légende aussi tenace que leurs précurseurs. Mais peut-être suis-je victime des préjugés des gens de mon âge. Muse et Laura Marling se produiront peut-être en tête d'affiche sur la grande scène de Glastonbury à soixante-dix ans. L'histoire est toujours subjective et ce livre ne déroge pas à la règle.

Comme je l'ai dit en préambule, la figure de la rock star est semblable à celle du cow-boy : elle appartient au passé. De nouveaux stéréotypes sont apparus : la diva écorchée vive, le parrain du hip-hop plein aux as, les stars des réseaux sociaux qui mettent en scène leur vie quotidienne, les vedettes éphémères des télé-crochets. Et puis il y a les innombrables ghettos qui s'étendent jusqu'à l'horizon, où résident les groupes indie, les heavy rockers, les pygmaliens de la dance music, les génies de la pop synthétique, les stars de la new country et plus de

singers-songwriters que la plus mélancolique des sociétés ne pourrait tolérer.

La profonde tristesse qui a frappé tant de gens après la mort de David Bowie en 2016 a été intrigante : un grand nombre de ceux à qui il paraissait tant manquer avaient allègrement ignoré ses vingt dernières années de carrière. Pourtant, tout le monde reconnaissait que sa mort signalait la disparition d'une espèce : c'était un être intelligent, indépendant, obstiné, drôle, unique, légèrement vaniteux et jamais ennuyeux. Bowie était une rock star parce que, du début à la fin de son voyage fantastique qui l'a conduit de Brixton à Manhattan, de la bohème à la fortune, des excès de jeunesse à la respectabilité involontaire, des loges parfumées à l'encens du Marquee aux salles marbrées du Victoria and Albert Museum, il nous ressemblait.

David Bowie a toujours été un passeur enthousiaste, mais il s'est forgé un nom à une époque aujourd'hui révolue où les disques étaient encore des objets physiques. Il n'était pas disponible à tout moment de la journée et de la nuit, excepté sous la forme d'un disque en vinyle noir de 17,5 centimètres de diamètre qui nous demandait une semaine entière d'économies – un disque qui était, du moins momentanément, notre bien le plus précieux.

Nos rock stars préférées n'étaient pas de simples produits de consommation. Elles définissaient notre identité, comme une équipe de football ou une sensibilité politique. Elles nous accompagnaient dans notre vie. Quand une pop star cesse de sortir de bons disques, le public arrête de les acheter. Quand les rock stars enchaînent les albums médiocres pendant des années, nous mettons toujours la main au portefeuille.

Le monde d'aujourd'hui oppose une offre intarissable à une demande limitée. La musique a beau être aussi bonne qu'avant, elle ne sera plus jamais aussi précieuse. Elle ne mobilise plus notre attention. Nous ne nous y impliquons plus aussi intensément. À l'heure de l'accès immédiat à la culture, les atomes qui composent cette culture ont perdu leur importance individuelle. Il en va de même pour les artistes associés à ces atomes. Voilà pourquoi les rock stars ont disparu. L'industrie du divertissement a déjà subi des transformations similaires, et d'autres suivront.

Dans *Boulevard du Crépuscule*, sorti en salle en 1950, William Holden dit à Gloria Swanson, qui interprète une ancienne gloire du

cinéma muet : « Vous étiez une grande vedette. »

Swanson écarquille les yeux, piquée au vif : « Je suis toujours une grande vedette, rétorque-t-elle. C'est le cinéma qui est devenu trop petit. »

REMERCIEMENTS

Merci à Bill Scott-Kerr, Darcy Nicholson, Richard Shailer et Sally Wray chez Transworld Publishers, Gillian Blake chez Henry Holt et à mon agent Charlie Viney.

BIBLIOGRAPHIE

Altschuler, Glenn C., *All Shook Up : How Rock 'n' Roll Changed America*, New York, Oxford University Press, 2003.

Anka, Paul, *My Way*, New York, St Martin's Press, 2013.

Bego, Mark, *Bonnie Raitt : Just in the Nick of Time*, Secaucus, Birch Lane, 1995.

Berry, Chuck, *Mon autobiographie*, trad. de l'anglais par Françoise Hayward, Neuilly-sur-Seine, Michel Lafon, 1988.

Booth, Stanley, *Dance With the Devil : les véritables aventures des Rolling Stones*, trad. de l'anglais par Nancy Lea, Paris, Kargo/L'Éclat, 2000.

Boykin, Keith, *One More River to Cross : Black & Gay in America*, New York, Random House, 1996.

Brown, Peter, et Steven Gaines, *The Love You Make : An Insider's Story of the Beatles*, Londres, Pan, 1982.

Burdon, Eric, *I Used to be an Animal But I'm All Right Now*, Londres, Faber and Faber, 1986.

Cann, Kevin, *Any Day Now : David Bowie, les années Londres, 1947-1974*, trad. de l'anglais par Mickey Gaboriaud, Paris, Naïve, 2012.

Carlin, Peter Ames, *Bruce*, trad. de l'anglais par Julie Sibony, Paris, Sonatine, 2013.

Carlin, Peter Ames, *Catch a Wave : The Rise, Fall and Redemption of the Beach Boys' Brian Wilson*, New York, Rodale, 2006.

Carroll, Cath, *Never Break the Chain : Fleetwood Mac and the Making of*

- Rumours, Londres, MQ Publications, 2004.
- Coleman, Rick, *Blue Monday : Fats Domino and the Lost Dawn of Rock 'n' Roll*, Cambridge, Da Capo Press, 2007.
- Costello, Elvis, *Musique infidèle et encre sympathique*, trad. de l'anglais par Valéry Lameignère, Paris, Fayard, 2017.
- Cross, Charles R., *Backstreets : Springsteen, the Man and His Music*, Londres, Sidgwick & Jackson, 1989.
- Cross, Charles R., *Kurt Cobain : plus lourd que le ciel*, trad. de l'anglais par Anne Mathey, Nancy, Camion Blanc, 2003.
- Cross, Charles R., *Jimi Hendrix : l'expérience des limites*, trad. de l'anglais par Séastien Raizer, Nancy, Camion Blanc, 2006.
- Doggett, Peter, *Electric Shock : From the Gramophone to the iPhone – 125 Years of Pop Music*, Londres, Bodley Head, 2015.
- Dundy, Elaine, *Elvis and Gladys*, New York, Macmillan, 1985.
- Dylan, Bob, *Chroniques*, trad. de l'anglais par Jean-Luc Piningre, Paris, Fayard, 2005.
- Echols, Alice, *Scars of Sweet Paradise : The Life and Times of Janis Joplin*, New York, Metropolitan Books, 1999.
- Egan, Sean, *Fleetwood Mac on Fleetwood Mac : Interviews and Encounters*, Londres, Omnibus, 2016.
- Fleetwood, Mick, *Play On : The Autobiography*, Londres, Hodder & Stoughton, 2014.
- Fletcher, Tony, *Keith Moon : la bombe humaine du rock*, trad. de l'anglais par Daniel Lesueur, Nancy, Camion Blanc, 2011.
- Frame, Pete, *The Restless Generation : How Rock Music Changed the Face of 1950s Britain*, Londres, Rogan House, 2007.
- Geldof, Bob, *Alors, c'est tout ?*, trad. de l'anglais par Jean-Paul Mourlon, Élisabeth Eyre et Pascal Loubet, Paris, Pré aux Clercs, 1986.

Goldman, Albert, *Elvis : un phénomène américain*, trad. de l'anglais par Yvonne Baudry, Frédéric Develay et Michelle Garène, Paris, Laffont, 1982.

Goldrosen, John J., *Buddy Holly : His Life and Music*, Londres, Spice Box, 1975.

Greenfield, Robert, *S.T.P. : à travers l'Amérique avec les Rolling Stones*, trad. de l'anglais par Philippe Paringaux, Marseille, Le Mot et le reste, 2008.

Guralnick, Peter, *Elvis Presley : Last Train to Memphis : le temps de l'innocence, 1935-1958*, trad. de l'anglais par Jean-Michel Dore, Bordeaux, Le Castor Astral, 2007.

Guralnick, Peter, *Elvis Presley : Careless Love : au royaume de Graceland, 1958-1977*, trad. de l'anglais par Emmanuel Dazin, avec la collaboration de Jean-François Caro et Hélène Hiessler, Bordeaux, Le Castor Astral, 2008.

Guralnick, Peter, *Sam Phillips : The Man Who Invented Rock'n'Roll*, Londres, Weidenfeld & Nicolson, 2015.

Hajdu, David, *Positively 4th Street : The Lives and Times of Joan Baez, Bob Dylan, Mimi Baez Fariña and Richard Fariña*, Londres, Bloomsbury, 2001.

Halberstam, David, *Les Fifties : la révolution américaine des années 50*, trad. de l'anglais par William Olivier Desmond, Paris, Seuil, 1995.

Harkins, Anthony, *Hillbilly : A Cultural History of an American Icon*, Oxford, Oxford University Press, 2004.

Hennessey, Peter, *Having It So Good : Britain in the Fifties*, Londres, Penguin, 2006.

Hoggart, Richard, *La Culture du pauvre : étude sur le style de vie des classes populaires en Angleterre*, trad. de l'anglais par Françoise et Jean-Claude Garcias et Jean-Claude Passeron, Paris, Minuit, 1970.

Hopkins, Jerry, *Personne ne sortira d'ici vivant*, trad. de l'anglais par Pierre Alien, Paris, Christian Bourgois, 1991.

Hoskyns, Barney, *Led Zep : gloire et décadence du plus grand groupe du*

- monde*, trad. de l'anglais par Nicolas Guichard, Paris, Payot & Rivages, 2015.
- Howe, Zoë, *Stevie Nicks : Visions, Dreams & Rumours*, Londres, Omnibus, 2014.
- Hynde, Chrissie, *Reckless*, Londres, Ebury Press, 2016.
- Iommi, Tony, *Iron Man : mon voyage au paradis et en enfer avec Black Sabbath*, trad. de l'anglais par Adrienne Bernardi, Nancy, Camion Blanc, 2012.
- Jackson, John A., *Big Beat Heat : Alan Freed and the Early Years of Rock & Roll*, New York, Schirmer Books, 1991.
- Jones, Dylan, *The Eighties : One Day, One Decade*, Londres, Preface Publishing, 2013.
- Kelly, Martin, Terry Foster et Paul Kelly, *L'Âge d'or de Fender : 1946-1970*, Paris, Gründ, 2010.
- Kennealy, Patricia, *Strange Days : My Life With and Without Jim Morrison*, New York, HarperCollins, 1992.
- Kirby, David, *Little Richard : The Birth of Rock 'n' Roll*, Londres, Bloomsbury, 2009.
- Kynaston, David, *Modernity Britain : 1957-62*, Londres, Bloomsbury, 2013.
- Laing, Dave, *Buddy Holly*, Worthing, Littlehampton Book Services, 1971.
- Lauterbach, Preston, *The Chitlin' Circuit and the Road to Rock 'n' Roll*, New York, W. W. Norton & Company, 2011.
- Lehmer, Larry, *The Day the Music Died*, Londres, Omnibus, 2004.
- Lewis, Dave, *Led Zeppelin : The Concert File*, Londres, Omnibus, 2005.
- Lewis, Michael, *The New New Thing*, Londres, Hodder & Stoughton, 1999.
- Lewis, Myra, *Great Balls of Fire*, New York, St Martin's Press, 1989.

Lewisohn, Mark, *The Beatles – All These Years, Volume 1 : Tune In*, Londres, Little, Brown, 2015.

Love, Mike, *Good Vibrations : My Life as a Beach Boy*, Londres, Faber and Faber, 2016.

Matos, Michaelangelo, « All Roads Lead to “Apache” », Experience Music Project, 2007.

Mitchell, Mitch, *The Hendrix Experience*, Londres, Pyramid, 1990.

Muir, John Kenneth, *Best in Show : The Films of Christopher Guest and Company*, New York, Applause Theatre Books, 2004.

Nash, Alanna, *Baby, Let's Play House : The Life of Elvis Presley Through the Women Who Loved Him*, Londres, Aurum, 2010.

Nash, Alanna, *Elvis Aaron Presley : Revelations from the Memphis Mafia*, New York, HarperCollins, 1996.

Norman, Philip, *Buddy : The Definitive Biography of Buddy Holly*, New York, Macmillan, 2009.

Norman, Philip, *Elton*, Londres, Hutchinson, 1991.

Norman, Philip, *John Lennon, une vie*, trad. de l'anglais par Philippe Paringaux, Paris, R. Laffont, 2010.

Oldham, Andrew Loog, *Rolling Stoned*, trad. de l'anglais par Nikola Acin, Paris, Flammarion, 2006.

Osbourne, Sharon, *Extreme : My Autobiography*, Londres, Sphere, 2005.

Pegg, Bruce, *Brown Eyed Handsome Man : The Life and Hard Times of Chuck Berry*, Abindgon, Routledge, 2002.

Richards, Matt, et Mark Langthorne, *Somebody to Love : The Life, Death and Legacy of Freddie Mercury*, Londres, Blink, 2016.

Roxon, Lillian, *Rock Encyclopaedia*, New York, Universal Library, 1969.

Sander, Ellen, *Trips : Rock Life in the Sixties*, New York, Scribner, 1973.

Shapiro, Harry, et Caesar Glebbeek, *Jimi Hendrix : Electric Gypsy*, New York, St Martin's, 1990.

Sounes, Howard, *Down the Highway : The Life of Bob Dylan*, Londres, Doubleday, 2011.

Sounes, Howard, *Notes from the Velvet Underground : The Life of Lou Reed*, Londres, Doubleday, 2015.

Springsteen, Bruce, *Born to Run*, trad. de l'anglais par Nicolas Richard, Paris, Albin Michel, 2016.

Tannenbaum, Rob, *I Want My MTV : The Uncensored Story of the Music Video Revolution*, New York, Plume, 2012.

Taraborrelli, J. Randy, *Michael Jackson : la magie, la folie, toute l'histoire*, trad. de l'anglais par Perrine Chambon, Paris, Flammarion, 2010.

Thomson, Graeme, *George Harrison : Behind the Locked Door*, Londres, Omnibus, 2013.

Tosches, Nick, *Hellfire*, trad. de l'anglais par Jean-Marc Mandosio, Paris, Allia, 2001.

Townshend, Pete, *Who I Am*, trad. de l'anglais par Laura Seeger-Lanchon, Neuilly-sur-Seine, M. Lafon, 2013.

Waksman, Steve, *Instruments of Desire*, Cambridge/Londres, Harvard University Press, 2000.

Wall, Mick, *Led Zeppelin : When Giants Walked the Earth*, Londres, Orion, 2008.

Wertheimer, Alfred A., *Elvis '56 : In the Beginning*, New York, Macmillan, 1979.

White, Charles, *La Rockambollesque histoire de Little Richard*, trad. de l'anglais par Pierre Daguerre, Levallois-Perret, CLARB, 1990.

White, Timothy, *Catch a Fire : la vie de Bob Marley*, trad. de l'anglais par François Morice, révisé par Laurence Lenglet, Paris, G3J Éditeur, 2014.

White, Timothy, *James Taylor, His Life and Music*, Londres, Omnibus, 2001.

Wilkinson, Paul, *Rat Salad : Black Sabbath, The Classic Years*, Londres, Pimlico, 2007.

Williamson, Joel, *Elvis Presley : A Southern Life*, New York, Oxford University Press, 2015.

Wilson, Brian, et Ben Greenman, *I Am Brian Wilson*, Londres, Coronet, 2016.

Witt, Stephen, *À l'assaut de l'empire du disque*, trad. de l'anglais par Cyrille Rivallan, Bordeaux, Le Castor Astral, 2016.

Woodward, Bob, *John Belushi : la folle et tragique vie d'un Blues Brother*, trad. de l'anglais par Julien Marsa, Nantes, Capricci, 2015.

Zanes, Warren, *Petty : The Biography*, New York, Henry Holt, 2015.

À propos de cette édition

Cette édition électronique du livre *Rock’N’Roll Animals* de David Hepworth a été réalisée le 4 septembre 2018 par les Éditions Payot & Rivages.

Elle repose sur l’édition papier du même ouvrage (ISBN : 978-2-7436-4532-8).

Le format ePub a été préparé par PCA, Rezé.